

Muzeul Olteniei Craiova
Secția de Etnografie ✕ Casa Băniei

OLTENIA STUDII ȘI COMUNICĂRI

IX. ETNOGRAFIE

CRAIOVA 1999



OLTENIA – Studii și comunicări

IX. ETNOGRAFIE

COLECTIVUL DE REDACȚIE:

**Ștefan Enache
Cornel Bălosu
Viorica Tătulea
Mihai Fifor
Roxana Deca
Siminică Băluș**

Orice corespondență va fi adresată Muzeului Olteniei Craiova
Secția de Etnografie, strada Matei Basarab, nr. 14
Tel: 051/417.756

Any correspondance will be addressed to:
MUSEUM OF OLTENIA, CRAIOVA, CASA BĂNIEI,
14 MATEI BASARAB STREET
Phone: + 0040-51-417756

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

Oltenia – Studii și comunicări de etnografie / Muzeul Olteniei

Craiova, Secția de Etnografie; Casa Băniei

– Craiova, Editura Aius, 1999

ISBN 973-9251-58-7

(Imprimeria Karma & Petrescu)

164 p.: il. ; 30 cm

ISBN 973-9251-58-7

Muzeul Olteniei Craiova

Secția de Etnografie



Casa Băniei

OLTENIA STUDII ȘI COMUNICĂRI

IX. ETNOGRAFIE
Craiova 1999



La acest număr au colaborat:

Prof. Ștefan Enache

Muzeul Olteniei, Secția Etnografie, str. Matei Băsarab nr. 14, Craiova; cod 1100

Prof. Viorica Tătulea

Muzeul Olteniei, Secția Etnografie, str. Matei Basarab nr. 14, Craiova; cod 1100

Prof. Roxana Iordache

Muzeul Olteniei, Secția Etnografie, str. Matei Basarab nr. 14, Craiova; cod 1100

Prof. Cornel Bălosu

Muzeul Olteniei, Secția Etnografie, str. Matei Basarab nr. 14, Craiova; cod 1100

Prof. Paul Teodor Pleșa

Calea Griviței 232, Bl.2, sc.A, ap.10, sector 1, București

Dr. Georgeta Nițu

Institutul de Cercetări Socio-Umane „C.S. Nicolăescu Plopșor” din Craiova, str. Calea Unirii 102

Dr. Sabina Ispas

Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” str. Take Ionescu nr. 85; 70154 București

Dr. Nicolae Panea

Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere, str. Al Cuza 13

Cercet. Șt. Mihai Fifer

Institutul de Cercetări Socio-Umane „C.S. Nicolăescu Plopșor” din Craiova, str. Calea Unirii 102

Prof. Aaron Tate

Center for Studies in Oral Tradition University of Missouri, Columbia, USA

Dr. Alexandru Ofrim

Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” str. Take Ionescu nr. 85; 70154 București

Prof. Eugen Deca

Muzeul Județean Vâlcea

Prof. Ivana Ene

Muzeul Județean Vâlcea

Prof. Siminică Băluș

Muzeul Olteniei, Secția Etnografie, str. Matei Basarab nr. 14, Craiova; cod 1100

Prof. Oana Șerban

Muzeul Olteniei, Secția Etnografie, str. Matei Basarab nr. 14, Craiova; cod 1100

Prof. Constantin Șerban

Muzeul Olteniei, Secția Etnografie, str. Matei Basarab nr. 14, Craiova; cod 1100

Ing. Irinela Firan

Muzeul Olteniei, Secția Etnografie, str. Matei Basarab nr. 14, Craiova; cod 1100

Ing. Alina Gărbău

Muzeul Olteniei, Secția Etnografie, str. Matei Basarab nr. 14, Craiova; cod 1100

VIZIUNEA ROMÂNEASCĂ TRADIȚIONALĂ ASUPRA LUMII

Ștefan ENACHE

1. Stadiul cercetărilor temei și bibliografie

Abordarea unei teme atât de vaste și complexe de către cercetarea românească nu era posibilă decât după uriașe eforturi de culegere, clasificare și interpretare a celei mai mari și semnificative părți a tezaurului culturii populare românești. Această operă de interes național major, începută la jumătatea secolului trecut poate fi considerată încheiată azi, în sensul cunoașterii creațiilor fundamentale ale tradiției orale¹. Nu credem, ca de altfel majoritatea cercetătorilor culturii populare românești, că secolul următor mai poate oferi surpriza unor culegeri care să schimbe radical sensul valorilor cunoscute azi. Un secol și jumătate de culegere a materialelor folclorice și de analize morfologice și de sinteze n-au reușit să pătrundă în totalitatea universului mental tradițional, rămânând spații neluminate încă de cercetare științifică, așa cum se întâmplă cu o bună parte din creațiile cu conținut mitologic.

Schița unei viziuni românești asupra lumii nu se poate întemeia decât pe totalitatea cercetărilor tradiției. Dacă creațiile tipice sunt determinate pentru a detașa semnificația și confirma reguli, legi, principii și valori, cele atipice completează înțelegerea universului spiritual și religios tradițional, confirmând sensul creațiilor tipice fundamentale.

Perspectiva din care înțelegem să abordăm viziunea tradițională despre lume nu intră în contradicție cu fondul cercetărilor și concluziilor folcloriștilor, etnologilor sau istorici ai religiilor, ci dimpotrivă, sporește înțelegerea sensului creațiilor fundamentale, prin delimitarea temelor și principiilor care conturează și articulează creativitatea în sfera mentalității populare.

Sunt puse în relație totalitatea activităților creatoare semnificative ale societății tradiționale, de la creațiile concrete legate de muncă, la cele specifice creației spirituale, de la multitudinea genurilor, speciilor și variantelor cântecului, la rituri și mituri sau obiceiuri și legende păgâne și creștine. De asemenea datorită universalității temelor fundamentale ale creației culturale, sunt posibile analize comparative care pot conduce la stabilirea de similitudini și diferențe sau nuanțe specifice care definesc de cele mai multe ori identitatea unei culturi.

Cercetarea tradițiilor românești din perspectiva viziunii despre lume oferă și posibilitatea înțelegerii nu numai a culturii și a evoluției ei, în timp, dar și o cunoaștere a schimbărilor la impactul cu alte culturi și sisteme religioase, așa cum au fost cele provocate de colonizarea romană a Daciei și adoptarea creștinismului sau dizolvarea și transmiterea de funcții ale multor creații folclorice în epoca modernă.

Cercetarea dintr-o perspectivă istorică globală a tradițiilor populare s-a impus și datorită valorii sub raport cultural, documentar istoric, religios, și estetic și a interesului societății moderne românești, preocupate, începând cu jumătatea secolului trecut, să demonstreze identitatea culturală a poporului român în context european și în consecință dreptul la existență politică independentă. Această necesitate a statului român, impusă de nevoia susținerii continuității locuirii în același spațiu, negată din interese politice externe, a condus la supralicitarea utilizării materialelor folclorice ca documente istorice ale continuității, fără diferențierile de rigoare și clarificările de statut specifice diverselor categorii folclorice în raport cu alte tipuri de documente, precum cele arheologice.

Tăcerea reproșată cercetării românești de unii etnologi străini² asupra marii rupturi istorice cum este cea provocată de retragerea romană în secolul al III-lea D.H. și conviețuirea cu popoarele barbare (slavii), este în mare parte justificată, dar neconcludentă atunci când abordează obiceiuri românești precum cele de naștere deoarece aduce la același numitor tradițiile folclorice europene și românești cu cele ale triburilor din America de Sud, estompând diferențele, cele care individualizează și ne interesează. Ceea ce în principiu nu este rău dar se limitează numai la acestea.

Un lucru este clar. Creația populară românească nu poate fi pusă pe același plan și judecată totdeauna cu aceeași măsură a etnologiei vest-europene sau a triburilor barbare, ci și cu marile mituri ale Orientului apropiat, ale Greciei Antice, cu epopeea lui Ghilghameș sau cu Odiseea și Iliada lui Homer. Motivația este simplă. Diferența de complexitate și valoare. Cultura populară românească prin componenta cosmică a creștinismului a preluat din mitologia antică valori religioase și spirituale pe care le-a amplificat și transpus în creațiile fundamentale ale folclorului românesc timp de un mileniu și jumătate de la adoptarea creștinismului în spațiul românesc.

Cercetarea dintr-o altă perspectivă decât cea etnologică și antropologică a creației populare românești, s-a impus nu numai datorită valorii moștenirii culturale a antichității dar și concentrării la nivelul formelor culturale ale tradiției, a geniului creator românesc, prin participarea tuturor claselor și categoriilor sociale. În colindele și baladele populare, în structura și decorul unor piese de port și țesături decorative (scoarțe și covoare) regăsim orizontul cultural și sensibilitatea diferențiată a societății românești din evul mediu, a tuturor claselor și categoriilor sociale.

Cu excepția scrierilor religioase, informația culturală a fost conservată și vehiculată în forme și structuri tradiționale, specifice oralității.

Calendarul popular fixa și controla viața și activitatea individului și comunității.

Putem conferi calendarului popular funcția de an școlar tradițional. Zilele profane erau destinate muncii și activităților practice, în care erau însușite tehnicile și experiențele legate în special de agricultură, iar în cele ale sărbătorilor din ciclul calendaristic și familial erau evocate în fața întregii comunități (sat), în forme sincretice (text, muzică, dans etc.), învățăturile specifice care compun viziunea despre lume, modele ideale pentru oameni începând cu istoria sacră, ca Nașterea Domnului Isus Hristos, ierarhia divină, și terminând cu strigăturile de la nuntă și petreceri.

Viziunea românească asupra lumii permite omului modern o mai bună percepere și înțelegere a mentalității societății tradiționale românești și mai ales a relațiilor cu istoria, a manierei în care mentalitatea tradițională receptează și reflectă evenimentele semnificative din istorie în creațiile sale fundamentale. Este cazul creațiilor cu conținut mitologic (colinde, balade, legende), care au ca temă smei, cei trei frați etc. Ei înfruntă și eliberează astrele și fetele furate, pentru ca în alte legende Făt Frumos să se împace cu Smeul și să devină cumnați. Este o împăcare istorică. Același paradox îl întâlnim și în legendele și baladele din sudul Dunării care explică moartea lui Mihai Viteazul prin păcatul incestului.

Simbolul smeiilor și incestul delimitează granița dintre mentalitatea tradițională și cea modernă. Descifrarea sensului real al textelor cu această temă ca și a altor creații cum sunt: Cântecul șarpelui, „Iovan Iorgovan”, a colindelor în care Isus Hristos este înfățișat ca un viteaz care se luptă cu turcii sau tătarii constituie nodul gordian al cercetării românești, și care odată dezlegat ne-ar permite să pătrundem în universul mentalității tradiționale care a dat sens și formă capodoperelor folclorului românesc. Există și alte creații tot atât de interesante pentru relația mentalității tradiționale românești cu istoria. Acestea sunt cântecele rituale legate de nuntă și înmormântare cum sunt cel al „bradului” și al „zorilor”.

„Miorița” colind și „Miorița baladă” reprezintă însă o încununare a paradoxurilor creației populare românești pentru că moartea ciobanului scapă oricărei înțelegeri¹. Cercetarea acestei balade a dat naștere, după cum subliniază cercetătorii, la o veritabilă „miorițologie” și la un delir național constituindu-se chiar și societăți care să descifreze „marele mit”. Aceste reacții⁴ ale societății românești, analizate și de Mircea Eliade pot fi considerate expresii ale dorinței și în același timp ale neputinței de a accede într-un univers spiritual la care toți românii aderă și cu care sunt solidari, dar pe care n-au reușit să-l înțeleagă deplin.

Cercetarea din perspectiva viziunii despre lume și a altor enigme ale tradiției, cum este călușul, ar permite descifrarea unei creații tot atât de reprezentative a creativității tradiționale ca și Miorița, dar care utilizează un alt instrument de semnificare decât cuvântul, și anume dansul mimic și simbolurile plastice.

Reluând gestul de acum șapte decenii al marelui cărturar Ovidiu Papadima de a cerceta în profunzime straturile culturii tradiționale avem șansa de a beneficia de monumentală sinteză a savantului Al. I. Amzașcu privind tipologia și corpusul de texte poetice ale cântului epic. Acest monument⁵ al științei folclorice românești, împlinește idealul cercetării românești din totdeauna de a avea un instrument eficient de lucru prin cunoașterea inventarului motivelor folclorice și distribuția lor geografică.

Apariția indicelui tematic al colindei românești⁶, realizat de Monica Brădulescu, a asigurat cercetării românești informația necesară abordării unor teme de sinteză, inabordabile până azi. Beneficiem de asemenea de numeroase monografii și sinteze tematice care au sporit informația privind creația tradițională românească⁷. Progresul și maturizarea celorlalte științe sociale ca arheologia, istoria religiilor, filozofia, sociologia etc., au permis proiectarea documentelor folclorice într-un alt orizont (decât cel al resturilor culturale care supraviețuiesc în tradiția populară), în cel al viziunii despre lume în care elemente spirituale precreștine sunt vii și articulează mentalitatea care a generat marile creații ale folclorului românesc.

Balada și colindul sau cântecul bătrânesc reprezintă din acest punct de vedere coloana vertebrală a creativității tradiționale, pentru că aici sunt topite (gesturi, fapte, informații din fondul pasiv și activ al memoriei culturale) și remodelate creații, care sunt de fapt instrumente exemplare de înțelegere și interpretare a diverselor evenimente sau factori de risc cu care comunitatea românească s-a confruntat. Balada cu conținut eroic (luptele cu turcii) sau social (haiducia) reprezintă din perspectiva istorică asemenea evenimente care au afirmat și impus o atitudine de respingere a opresiunii de orice natură care amenința viața.

Nu intenționăm să analizăm toate lucrările care au îmbogățit cercetarea românească cu informații ce conțin și vehiculează aspecte ale viziunii despre lume. Ar împovăra inutil expunerea și se găsesc de altfel în numeroase sinteze și lucrări deja publicate. Vom referi însă asupra acelor lucrări și autori care au operat veritabile deschideri prin metode și concepție în cercetarea temei.

Gândul schițării primei viziuni românești⁸ asupra lumii din analiza datelor folclorice aparține lui Ovidiu Papadima. Conștient de dificultatea abordării temei autorul și-a propus doar să pună în discuție unele probleme iar nu o rezolvare deplină⁹, suficient însă pentru a funda o nouă perspectivă în cercetarea tradițiilor românești.

Viziunea folclorică a lumii pe românește „nu este numai o grandioasă și amănunțită în același timp a întregii vieți cosmice, ci totodată și ordinea desăvârșită a vieții pământești. Cu alte cuvinte nu este numai un mod de a gândi a țărânului nostru, dar și de a trăi”¹⁰.

În cele peste douăzeci de capitole ale lucrării (stilul primar al viziunii noastre folclorice, nevoia de concret, logic și absurd în folclor, cosmosul folcloric, rai și iad, sau alte chipuri ale lumii noastre etc.) sunt extrase din textele folclorice date și informații care compun acele trăsături tipice, specifice etnosului românesc. Una dintre cele mai interesante concluzii este aceea cu privire la viața de după moarte, care este o prelungire a vieții de pe pământ. „În folclor astfel adevărurile transcendente sunt în același timp și adevăruri de viață românească, tot așa după cum legile vieții satelor sunt recunoscute valabile în lumea cerească. Bunăoară, omul respectă sfinții ca pe niște imagini ideale a căror perfecțiune el tinde să o ajungă, dar totodată îi închipuie, arând, cosind, mâncând, la fel ca aici pe pământ”¹¹.

Privită din perspectiva timpului contribuția și meritul lui Ovidiu Papadima constă nu numai în valoarea și profunzimea observațiilor privind spiritualitatea tradițională românească¹², dar și în delimitarea planurilor cercetării și a limitelor cunoașterii.

Aceste delimitări, operate de autor, au constituit tot atâtea direcții și teme de cercetare ulterioare pe care le-am explorat și noi. El trasează căi de acces într-o lume necunoscută a spiritului tradițional.

Dacă Ovidiu Papadima a schițat prima viziune românească asupra lumii, Mircea Eliade a elaborat instrumentele științifice ale cercetării, concepția și metoda prin care se poate accede la substanța creației populare. Tratatul de istorie a religiilor, Sacrul și profanul, Mitul eternei reînnoiri, Aspecte ale mitului, Imagini și simboluri, Nostalgia originilor, Istoria credințelor și ideilor religioase etc., sunt studii care au netezit înțelegerea sensului creațiilor religioase și folclorice¹³.

Mircea Eliade n-a elaborat numai instrumentele și conceptele cercetării, dar le-a aplicat în analize concrete a unor capodopere ale folclorului românesc. Meșterul Manole și Mănăstirea Argeșului, Voevodul Dragoș și vânătoarea rituală, Mioara năzdrăvană, Cultul mătrăgunei în România etc., reprezintă studii exemplare, concluziile savantului rămânând viabile și azi, constituind și un nou punct de plecare în adâncimea cercetării conexiunilor universului folcloric și a mentalității care le-a generat¹⁴.

Încă din 1943, Mircea Eliade constată dificultățile descifrării sensului real al creațiilor populare. De aici nevoia unei discipline familiarității cu documentele pe care etnografia și folclorul ni le pun la dispoziție, familiaritate care presupune ani de cercetări fără glorie, extenuante analize pe orizontală ale unui singur motiv. De asemenea Mircea Eliade sublinia relația faptelor etnografice și folclorice cu mentalitatea care le-a dat naștere, înțelegerea lor înăuntrul întregului din care s-a desprins¹⁵. „Simpla adunare, clasificare și interpretare a documentelor nu ne relevă mare lucru privitor la spiritualitatea arhaică. E nevoie de o mulțumitoare cunoaștere a istoriei religiilor și a teoriei metafizice implicate în rituri, simboluri, cosmogonii și mituri”¹⁶.

Așa cum am subliniat în paginile anterioare viziunea tradițională românească a lumii, care implică analize pe verticală în straturile culturale ale diferitelor epoci, n-ar fi fost posibilă fără clarificări de fond ale istoriei cu religia.

Iată rezumate pe scurt, clarificările operate de Mircea Eliade:

– În expresia „istoria religiilor”, accentul trebuie pus pe religie. Înainte de a face istoria unui lucru este nevoie ca lucrul respectiv să fie clar înțeles în sine și pentru sine¹⁷. De asemenea, nu există fapt religios pur, în afara istoriei, în afara timpului¹⁸.

Existența mai multor ritmuri temporare în care omul își duce existența în afara celui istoric din care, poate să evadeze visând, spunând, o rugăciune, ascultând muzică sau participarea la un spectacol tradițional, reprezintă din perspectiva istoriei cercetării contribuții esențiale care i-au permis marelui savant Mircea Eliade să stabilească conexiuni, similitudini și diferențe cu creații de același gen din alte arii culturale.

Un ultim aspect al contribuției lui Mircea Eliade la cercetarea tradițiilor folclorice românești este plasarea acestora în sfera marilor creații ale lumii¹⁹.

Limitele cercetării românești²⁰ și cei 50 de ani de exil l-au împiedicat pe marele savant să ajungă la acel prag minim de informare care să permită abordarea marilor creații ale folclorului românesc și din perspectivă diacronică, relațiile cu straturile culturale vechi, precreștine care au filtrat preluarea în tradiția românească a valorilor antichității. Aceste relații cu sistemele culturale și religioase precreștine au fost fragmentar studiate, nepresupunând de pildă continuitatea între universul religios al geto-dacilor și cel al românilor. „Dacă vrem să vorbim de continuitate, ea trebuie căutată la un nivel mai adânc decât cel circumscris de istoria geto-dacilor, a daco-romanilor și a descendenților lor români. Căci Cultul lui Zamolxis, de exemplu, la fel ca și miturile, simbolurile și ritualurile, careu stau la baza folclorului religios al românilor, își au rădăcinile într-o lume de valori spirituale care precede apariția marilor civilizații ale orientului Apropiat Antic și ale Mediteranei”²¹.

Deși intuiește valori și constată obiceiuri mai vechi decât stratul cultural geto-dacic, Mircea Eliade nu abordează continuitatea și discontinuitatea sistemelor culturale și religioase în spațiul românesc. Pentru ca acest demers să fi fost posibil era necesară încheierea procesului de culegere și publicare a tradițiilor semnificative românești, dar și o unitate de măsură nu în sens – tehnic, ci spiritual la care să fie raportate și cu care să fie judecate și evaluate valorile culturale.

Viziunea despre lume oferă, credem, șansa pătrunderii în epicentrul creației culturale, acolo unde se găsesc motivațiile creațiilor noi, ca răspuns la dezechilibrele apărute în diversele segmente ale vieții și societății într-un anumit moment istoric.

Adoptarea creștinismului, a unui nou sistem religios și cultural constituie un asemenea moment istoric, începutul unei noi culturi și a unui nou popor, poporul român. Creștinismul a creat unitatea spirituală a tuturor locuitorilor fostei Dacii, inclusiv a celor din Maramureș, Crișana și Nordul Moldovei care n-au cunoscut ocupația romană.

2. Descrierea conceptului de viziune tradițională asupra lumii

Conceptul de viziune tradițională asupra lumii vizează aspecte vitale ale existenței umane. Viziunea ca mod de înțelegere a lumii este afirmată în creațiile tradiționale fundamentale (obiceiuri calendaristice și de peste an, legende, colinde, balade, cântece rituale). Nu este formulată teoretic prin concepte, ci prin pilde sau fapte ale eroilor sau figurilor divine, așa cum se întâlnesc în legendele biblice. Spre deosebire de societățile moderne, în cea tradițională viziunea despre lume este integrată în actele semnificative ale vieții. Începând de la naștere și până la moarte viața omului se desfășoară după norme și reguli derivate din sistemul religios care se regăsesc în obiceiurile din ciclul calendaristic și familial, în textele colindelor și baladelor. Orice abatere de la model are consecințe nefaste asupra individului dar și a întregii comunități. Căsătoria cu parteneri de altă credință decât cea creștină, de pildă, explică în mentalitatea tradițională toate necazurile satului (boli, epidemii, catastrofe naturale și în final moartea).

Odată cu desăvârșirea antropologică a omului care s-a petrecut cu cca. 40000 de ani î.H. în paleoliticul superior, informațiile culturale se constituie într-un sistem autonom care va funcționa ca instrument de analiză și sinteză a realității, similar codului genetic specific regnului animal. Toate necesitățile și toți factorii de agresiune cu care se va confrunta omul vor fi analizați și interpretați cu ajutorul acestui instrument cultural²², care avea modele specializate pentru toate tipurile de nevoi și riscuri cu care se confruntau membrii comunității și care amenințau echilibrul vieții cotidiene.

Există două tipuri majore de primejdii cu care s-au confruntat societățile preistorice și tradiționale: cele de natură biologică (alimentație, boli, catastrofe naturale, agresiuni militare și mai târziu opresiuni sociale) care sunt depășite prin aplicarea cunoștințelor din modelele consacrate (mituri și rituri sau prin creație culturală în cazul unor aspecte noi, și cele de natură spirituală care se datorează lipsei de concordanță între realitățile în care trăiește și cu care se confruntă omul și modul în care este reflectat de modele specializate existente (mituri și rituri)²³. Multe din paradoxurile folclorului românesc ca Miorița sau Balada Șarpelui se datorează schimbării realității care a generat conflictul inițial și care a impus o nouă motivație pentru justificarea și declanșarea acțiunii colindului sau baladei. Asupra acestor aspecte vom reveni în paginile următoare.

Nucleul viziunii asupra lumii îl constituie sistemul religios care afirma sensul existenței omului în lume și maniera de acces la idealurile proclamate prin modele de comportament pe care le regăsim în textele specializate ale creației populare (obiceiuri calendaristice și familiale, legende, colinde, cântece bătrânești și cântece rituale).

Cosmogonia deține în cadrul sistemului religios statutul de model exemplar pentru că la acest nivel al creației divine se găsesc principiile care guvernează și creația culturală. La acest nivel pot fi surprinse principalele nuanțe ale identității creației culturale, deoarece, în funcție de idealurile existente în cele două planuri, pământean și extra-pământean vor fi imaginate și mijloacele și tehnicile de acces nuanțând și particularizând motivația și desfășurarea acțiunii și comportamentului eroilor legendelor.

De aceea vom acorda o importanță deosebită cosmogoniei populare românești care nu coincide cu cea biblică, Dumnezeu apelând la facerea pământului și la ajutoare și tehnici precreștine, amendând după cum observă Mircea Eliade învățătura biblică²⁴. Mai mult, cunoașterea principiilor care fundamentează facerea lumii specifice cosmogoniilor existente în religiile Daciei Romane permit clarificări cu privire la sinteza culturală daco-romană, a contribuției diferitelor sisteme religioase la formarea nucleului cultural al poporului român.

Anticipând unele concluzii ale cercetării, vom constata că sistemul religios oficial roman, întemeiat pe principiul erosului, va fi supus unei critici nimicioare de către părinții bisericii creștine, spre deosebire de religia geto-dacilor sau a unor culte orientale din Dacia care se întemeiau și pe unele principii, compatibile cu filozofia și doctrina creștină.

Viziunea asupra lumii are în vedere, după cum aminteam, teme fundamentale ale creației culturale, creație legată de necesitățile vitale ale existenței umane, care nu s-au schimbat în esență din paleolitic și până azi. Acestea sunt: a) alimentația, b) tratarea sănătății, c) îmbrăcăminte și locuința ca mijloace de protecție împotriva intemperiilor (aerul, apa, deși sunt vitale pentru viața omului nu fac obiectul creației culturale).

Putem urmări și înțelege din perspectiva istorică (diacronică și sincronică) similitudini și diferențe, privind specificul și valoarea diferitelor culturi (inclusiv cele de tip arheologic) din spațiul cultural românesc și european din sinteza și confruntarea cărora s-a născut cultura tradițională românească²⁵.

Pot fi considerate ca teme generale și fundamentale ale creației culturale tradiționale următoarele:

2.1. Tema accesului la sursele existenței.

2.2. Tema făcerii și regenerării cosmosului ca fundament al vieții și model al nașterii și renașterii omului.

2.3. Tema post-existenței sau vieții de după moarte.

Tema accesului la sursele existenței vizează în esență atitudinea de principiu a comunităților umane față de acestea, specifică marilor epoci de creație culturală, epoci în ale căror straturi culturale își are originea cultura tradițională românească. Putem astfel identifica și stabili originea și semnificația generală ale diferitelor creații și obiceiuri care par de neînțeles pentru mentalitatea modernă, ca amenințarea cu toporul primăvara a pomului care nu face roade, înfigerea securii în pragul ușii sau în pământ pentru încetarea ploii, baterea pământului cu bâtele pentru a ieși căldura la începutul primăverii etc.

Animalele și vegetalele au constituit de la apariția lor (paleolitic și neolitic) și până astăzi sursele de bază ale existenței asigurând în principal alimentația, tratarea sănătății, confecționarea îmbrăcămintei și construcția locuinței. Ceea ce s-a schimbat de-a lungul timpului au fost tehnicile și tehnologiile de producere și structurile sociale care au mediat accesul la aceste surse. Acest ultimul fenomen se va produce odată cu indo-europenizarea societății neolitice, proces caracterizat prin sinteza a două tipuri de culturi și valori, a triburilor de păstori cu societățile agrare neolitice.

Analiza tehnicilor și modalităților de acces la sursele existenței a permis identificarea și detașarea a trei principii care au stat la baza raporturilor omului cu sursele existenței. Aceste principii vor sta la baza construcției tehnice și la elaborarea miturilor și riturilor. Pot fi luate în considerație ca principii modelatoare ale culturii tradiționale următoarele:

2.1.1. Principiul forței. A fost impus de raporturile dintre vânător și vânat în epoca paleolitică și continuat și în mezolitic când animalele vâdate constituiau și sursa principală de hrană, iar blămurile și oasele au folosit la protecția corpului și confecționarea uneltelor.

2.1.2. Principiul ocrotirii sau protecției surselor existenței. Este specific neoliticului când se pun bazele economiei productive (cultivarea plantelor și domesticirea animalelor) și a civilizației. Gestul practicării faptelor bune de către eroii miturilor sau legendelor și basmelor este o extrapolare a principiului mai sus amintit.

2.1.3. Principiul războiului. Reprezintă un stadiu superior (în raport cu paleoliticul și neoliticul) de evoluție și perfecționare a forței prin descoperirea metalelor (bronzul și fierul) din care vor fi realizate în primul rând arme și apoi unelte. Deosebirea de esență față de paleolitic constă în aceea că noile tehnici și unelte vor fi folosite în primul rând în supunerea comunităților agrare neolitice care vor trebui să furnizeze sursele de existență și pentru noua clasă de războinici. Supraviețuirea prin practica războiului, a forței ca principiu de conduită a stat la baza procesului indoeuropenizării, proces amplu și încă controversat. Vom reveni asupra aspectelor mai sus menționate. Importanța modalităților de acces la sursele existenței prezintă importanță prin extrapolarea acestora și la nivelul miturilor și riturilor ca model de acțiune pe care l-a impus în epocă. În paleoliticul și mezoliticul european de pildă, cunoașterea modului de viață al animalelor a caracteristicilor lor intrinseci, era o necesitate absolută pentru conceperea de unelte și tehnici de prindere a vânatului: curse și capcane, plase de pescuit, barca pentru deplasarea pe apă, arcul cu săgeată, lațurile pentru păsări etc. Acestea au făcut parte din inventarul tehnic al culturilor tradiționale inclusiv al celei românești. Modul de procedare în cunoașterea diferitelor specii a fost observarea, stabilirea între faptele observate de relații uniforme de regularități pe baza cărora se pot face previziuni, conceperea pe această bază de curse și capcane. Adevărul observațiilor ca și principiul fizico-matematic pe care se întemeia construcția capcanelor se verifica în practică în timpul vânătoriei, ceea ce echivala cu un laborator experimental. Caracterul exact, măsurarea și controlul informației angajează cunoștințe multiple deși empirice, de biologice, geografie, matematică, fizică etc. O altă caracteristică a economiei vânătoarești o reprezintă dinamica obiectului observației, a realității în continuă mișcare și devenire. Vânatul prin diversitatea lui, prin mobilitatea lui în spațiu și timp în raport cu grâul cultivatorului a impus analize pe spații mici, dar variate fiecare specie stabilind relații specifice cu mediul natural de existență.

Erau observate și cercetate nu numai animalele ce prezentau interes alimentar, dar și celelalte specii, pentru că fiecare în parte reprezenta o reușită, un model de adaptare la mediu și supraviețuirea unui tezaur de informație verificat în practică de care omul se putea folosi imitându-l, sau în analiza și sinteza realității cu funcția de simbol.

Succesul vânătoriei era asigurat de calitățile vânătorului și eficiența tehnicilor și armelor utilizate. Este un model care promovează perfecționarea abilităților individului și dezvoltarea tehnologică. Se profilează în acest model germenii gândirii și culturii europene de mai târziu. Transpus în limbajul logicii moderne se poate spune că adevărul pentru omul epocii paleolitice și mezolitice nu se întemeia pe autoritatea revelației, ci pe inteligibilitatea, pe rațiunea lui de a fi²⁶.

Diminuarea vânatului ca sursă principală a existenței a declanșat prima mare criză din istorie, care a cuprins atât economia de tip vânătoresc cât și miturile și riturile întemeiate pe acest sistem. Ieșirea din impas s-a realizat prin trecerea la economia productivă, la cultivarea plantelor și domesticirea animalelor, gest care a revoluționat mijloacele de acces la sursele vitale ale existenței prin inventarea unei noi generații de unelte și tehnici care au pus bazele civilizației.

Descoperirea agriculturii a schimbat radical destinul umanității, oferind comunităților neolitice surse alimentare practic inepuizabile prin regenerarea lor periodică. Sedentarizarea impusă de practica agriculturii a creat timp și a permis observații pentru perfecționarea artelor, focului și în mod deosebit a ceramicii care, prin varietatea tipurilor funcționale de vase a facilitat o mai bună conservare, depozitare și îndeosebi preparare a alimentelor de origine

vegetală și animală prin fierbere, ameliorând starea de sănătate a comunităților neolitice. De asemenea, ceramica a devenit suportul material al conservării informației culturale.

Practicarea agriculturii a inaugurat o nouă perspectivă de cercetare a naturii, statică, în raport cu viziunea dinamică a epocii anterioare, impusă de mobilitatea vânatului în spațiu. Lumea vegetală cu marea ei diversitate de specii a fost inventariată și clasificată, stabilindu-se totodată calitățile și valoarea intrinsecă, operație atât de necesară utilizării lor în scopuri practice, alimentare, în confecționarea îmbrăcăminții (inul, cânepa) și în tratarea bolilor.

Practicarea agriculturii a indus o nouă atitudine față de plante deoarece implică ocrotirea, protecția, îngrijirea, pentru a ajunge la stadiul de maturitate, la fruct, stadiu care consacră utilitatea și în același timp posibilitatea reînceperii unui nou ciclu de vegetație.

Noile modalități de acces la sursele existenței au impus nu numai o nouă înțelegere a lumii vegetale și animale, dar și un inventar tehnic deosebit, altfel orientat decât cel al vânătorilor care implică și atitudinea de ocrotire a semințelor ca germeni ai noii recolte.

Defrișarea și lăzuirea terenurilor pentru a fi cultivate se făcea cu toporul și cu ajutorul focului, aratul cu plugul din corn de cerb, săpatul pământului cu săpăligi din coarne de cerb, iar, seceratul cu ajutorul secerilor din silex sau obsidian. Nu numai uneltele agricole cunosc o dezvoltare spectaculoasă dar și meșteșugurile necesare prelucrării materiilor prime rezultate din practica cultivării: rășnițe pentru măcinat, olăritul pentru depozitarea și prepararea alimentelor, războiul vertical pentru țesut, îmbrăcămintea din in, cânepă și lână. Războiul vertical de țesut rogojini s-a menținut în tradiția românească până la sfârșitul secolului al XX-lea. De abia în secolul al X-lea d.Ch. își face apariția războiul orizontal de țesut, odată cu revenirea stăpânirii bizantine la sudul Dunării.

Dar inventarea agriculturii, după cum remarcă Mircea Eliade²⁷, a avut consecințe decisive nu numai pentru creșterea alimentației și a populației, ci și pentru „teoria” care a elaborat-o descoperind agricultura. Supunerea observației întregului regn vegetal, inventarierea, clasificarea și stabilirea calităților intrinseci ale fiecărei specii și plante permitea sesizarea forțelor active ce anima apariția și dezvoltarea vegetației, într-un cuvânt a mecanismului producerii și reproducerii speciilor vegetale.

Practicarea agriculturii a relevat conștiinței omului că întreg cosmosul este un organism viu supus unui ritm, unui ciclu în care viața este în mod necesar și intim legată de moarte. Regenerarea periodică a vegetației a sugerat similitudinile dintre om și sămânță, speranța unei regenerări obținute după moarte prin moarte. Dispariția aparentă a vegetației și regenerarea ei a fost un exemplu și în același timp o dorință ca același lucru să se poată întâmpla și cu morții și sufletele²⁸.

Contemplarea și înțelegerea acestui grandios și dramatic scenariu, al morții și renașterii nu era suficient ca actul regenerării să se producă. Era necesară și intervenția omului prin rituri care nu constituiau altceva decât tehnici de intervenție magică, sugerate de practica agriculturii în sprijinul reproducerii și multiplicării surselor vieții. Solidaritatea dintre om și natură, dintre ciclurile vegetației și vârstele omului, dintre riturile de fertilitate și cele funerare etc. este evidentă în toate culturile agrare, supraviețuind până azi în obiceiurile populare. Morții aveau nevoie pentru a renaște de forța germinativă a semințelor după cum semințele la rândul lor sunt protejate și aparate de forța sacră a celor decedați. Începând din neolitic și până azi, semințe au fost descoperite în morminte. În obiceiurile populare românești de înmormântare legătura cu semințe de grâu, fasole etc. reprezentând rodul pământului este omniprezentă alături de alte obiecte (bani, o verigă din metal, lumânare din ceară) etc. Finlandezii în timpul semănatului îngroapă în pământ osemintele morților pe care le aduc din cimitir sau obiecte care au aparținut acestora²⁹. Ideea că renașterea este precedată de moarte, că niciodată, moartea nu este definitivă, că orice existență vegetală sau umană trebuie să parcurgă toate etapele ciclului vegetal sau uman, a stat la baza religiei, miturilor și riturilor agrare. Secvențe rituale specifice ideologiei neolitice supraviețuiesc în tradițiile românești și ajută la înțelegerea sensului unor obiceiuri sau a unor creații folclorice reprezentative. Evocarea rituală a morții Tatălui Soarele și învierea Mumei Ploii pe timp de secetă, în satul tradițional, exprimă fără echivoc ideea că orice început este precedat de moarte. La fel îngroparea Călușului sau împușcarea Turcii în Transilvania este motivată de aceeași concepție. După cum secvența despărțirii miresei de casa părintească, care evocă moartea, are la bază același scenariu al „morții”, adică al încheierii unei etape de viață pentru a începe o alta care implică un nou statut social. Exemplele sunt numeroase în tradițiile românești. Scopul nostru este să detașăm din practica agriculturii, a explorării universului cosmic principiile care au guvernat producerea și reproducerea surselor vieții, principii care vor fi extrapolate într-un anume fel și asupra miturilor și riturilor, evidente și în construcțiile sanctuarelor și templelor neolitice ca expresii materializate ale acestora. Precizăm că nu e vorba de o transpunere mecanică dintr-o sferă în alta a activității umane, ci de o influență care are în vedere atât modalitățile de acces la sursele principale ale existenței cât și specificul reproducerii acestor surse.

În economia întemeiată în principal pe vânătoare, reușita sau „adevărul”, după cum aminteam în paginile anterioare, era condiționată de perfecționarea abilităților individului și a uneltelor și tehnicilor folosite, aspect care se înscrie în limitele științelor exacte. În cazul economiei neolitice întemeiată pe cultivarea plantelor, intervenția omului pe parcursul diferitelor stadii de vegetație nu era suficientă deoarece viața plantelor era dependentă și de alți factori, ca ploile de pildă, care erau în stăpânirea unor forțe pe care omul nu le putea controla ci doar implora. Aceste forțe ale naturii care veghează la echilibrul cosmosului, la derularea ritmică a anotimpurilor, la declanșarea și oprirea ploilor sau a secetei etc., îi apărea omului ca un mister, ca un fenomen care se impune nu prin rațiune ci prin forță. De aceea și unele tehnici de acces la nemurire, ascetice și yoghinice elaborate mai târziu în civilizațiile de tip agrar (India, China etc.) vizau transfigurarea ființei umane³⁰.

Cel de-al treilea principiu de acces la sursele existenței, al războiului, a fost legat de fenomenul indo-europenizării, fenomen complex care a dus la dezintegrarea vechii civilizații neolitice europene ca urmare a incursiunilor „călăreților războinici” dinspre regiunea de stepă cuprinsă între Nipru și Volga³¹. Acest proces se petrece pe durata a două mii de ani între 4500 și 2500 î.Ch. Grupul de populații din stepele de la est de Nipru creșteau vite, capre și oi. Domesticirea calului petrecută în mileniul al 5-lea î.Ch. de către anumite grupuri și folosirea lui pentru carne, lapte dar și la călărie, pentru supravegherea hergheliilor, a pus la îndemâna acestor triburi un instrument rapid de deplasare prin care se puteau controla și supraveghea nu numai turmele de animale dar și pentru a prăda și jefui comunitățile vecine de agricultori, de la vest de Nipru.

Spre deosebire de grăul cultivatorului, care este imobil și a impus sedentarizarea, animalele, deși ocrotite și protejate, prin mobilitatea lor în spațiu și deplasarea permanentă după iarbă atât de necesară hranei, a generat confruntările dintre triburile de păstori pentru stăpânirea zonelor bogate în vegetație. Nordul Mării Negre, văile râurilor și a fluviilor au fost un fel de „El Dorado” al crescătorilor de animale războinici, deoarece aici puteau ierna mari turme de animale, iar vara puteau urca spre nordul continentului, valorificând sursele de hrană ale stepei. Nu întâmplător purtătorii culturii Cernavoda vor migra de-a lungul Dunării, zona ideală pentru hrănirea animalelor pe timp de iarnă, dislocând triburile găsite aici spre nord. De altfel, până la jumătatea secolului al XX-lea, locuitorii satelor de pe Valea Dunării (Bistreț) iernau animalele (vite, porci, cai), în grinduri (Copanița).

Indoeuropenizarea Europei s-a derulat în mai multe etape sau valuri (patru), culminând cu sinteza a două tipuri de culturi, cea a cultivatorilor de plante și cea a păstorilor războinici, culturi întemeiate pe cunoașterea și valorificarea a două segmente fundamentale ale naturii furnizoare de surse alimentare, vegetale și animale.

Indoeuropenizarea a condus la împărțirea societății în trei clase: preoți, războinici, agricultori și păstori, diviziune căreia îi corespunde o ideologie trifuncțională: funcția suveranității, magice și juridice, funcția șefilor războinici și cea a divinităților fecundității și prosperității economice³².

Esența noii structuri, ierarhizată și specializată, constă în reunirea și mai ales integrarea într-un singur sistem a valorilor tehnice de vârf, economice, sociale și spirituale ale unei epoci dezvoltate de cele două tipuri de culturi, cea a agricultorilor și cea a păstorilor războinici.

Integrarea a amplificat disponibilitățile de intervenție eficientă în activități vitale, economice, datorită uneltelor din metal. De asemenea tehnicile superioare de valorificare a resurselor de hrană pentru animale, prin pendularea turmelor în funcție de anotimp au contribuit la creșterea economică și demografică. Transhumanța practică de păstori români din Transilvania până în secolul al XX-lea, își are originile în practica creșterii animalelor a triburilor indoeuropene de păstori războinici. Chiar dacă nu se poate documenta o continuitate directă, tehnica pendulării turmelor ca modalitate de creștere a animalelor a fost permanent actualizată de populațiile migratoare care au traversat teritoriul românesc sau care s-au dizolvat în masa autohtonilor (pecenegii, cumanii). Coborârea turmelor din Carpați pe Valea Dunării spre malurile Mării Negre și Mediteranei pentru a ierna este un obicei frecvent întâlnit până în secolul al XIX-lea. Colonizarea munților de către crescătorii de animale a fost posibilă datorită tehnicilor eficiente de păstorit cât și uneltelor care permiteau realizarea de rezerve de hrană pe timp de iarnă. Această unealtă a fost scoasă și a fost inventată în epoca fierului³³.

Existența unei categorii sociale specializate în practica războiului a sporit capacitatea de rezistență împotriva primejdiilor externe și oferea totodată șansa supraviețuirii în momentele de criză internă. Tacit relatează un asemenea episod din mitologia triburilor germanice, când lipsa de provizii, foametea impuneau trimiterea în alte ținuturi a surplusului de populație pe care țara de origine nu mai putea să-l hrănească. Emigrarea celor mai viguroși și a celor mai tineri era soluția cea mai înțeleaptă în locul mutilării corpului social prin exterminarea bătrânilor³⁴.

Pentru imaginea societății întemeiate pe principiul războiului ca modalitate principală de acces la sursele existenței, exemplare sunt credințele și obiceiurile sciților, consemnate de scriitorii antici începând cu secolul al V-lea î.Ch. Sciții, așezați în nordul Mării Negre erau crescători de animale (oi, vite, cai) și războinici. Se hrăneau cu lapte de iapă, brânză și carne. Pentru că lemnul era rar, carnea era fiartă în cazane cu oasele animalului sacrificat. În cazul lipsei cazanelor, carnea desfăcută de pe oase era pusă în burta animalului sub care se făcea focul. În burta unui bou, menționa Herodot, încăpea ușor carnea desprinsă de pe oase, în așa fel încât un bou se fierbea singur³⁵. „Căci sciții zice Herodot nu au nici cetăți, nici ziduri întărite; ci toți își duc casele cu ei și sunt arcași călări, trăind nu din agricultură ci de pe urma dobitoacelor ce le au iar locuințele lor sunt în căruțe. Și atunci cum să nu fie de nebiruit acești oameni și cum să te poți apropia de dânșii?”³⁶.

Hipocrate, întemeietorul medicinei științifice la greci, relatează aspecte unice în epocă cu privire la femeile sciților, care se luptau cu dușmanii. Pentru a spori forța brațului în luptă, încă din copilărie le este ars sânul drept cu un instrument din aramă înroșit în foc. Astfel sânul își pierde puterea de a crește, transmițând umărului și brațului drept toată tăria și vlagă³⁷.

Principiul războiului vizează, după cum aminteam, perfecționarea forței și utilizarea ei împotriva ființei umane. Omul devine în această viziune furnizorul bunurilor necesare supraviețuirii și existenței clasei războinicilor³⁸, asemănător animalelor vâdate. Când un scit, de pildă, ucide cel dintâi dușman al său, bea din sângele lui. El taie capul tuturor vrășmașilor pe care i-a omorât în luptă, iar capetele le duce regelui pentru a-i da o parte din pradă. Din pielea capului dușmanilor omorâți în luptă sciții fac un fel de ștergar pe care îl pun la frâul calului pe care îl încăleacă și se fălesc cu el³⁹. Cine are mai multe asemenea ștergare făcute din piele de om, este considerat cel mai viteaz.

Războiul sau forța utilizată împotriva omului pentru a dobândi bunuri necesare existenței cotidiene prin jaf sau prin folosirea muncii prizonierilor, în același scop⁴⁰, se constituie în principiu general care stă la baza religiei și moralei societăților de tip războinic. Ares, zeul războiului, este reprezentat printr-o sabie, iar diferențele dintre membrii societății scitice, chiar și dintre rude erau rezolvate prin război, prin luptă. Cine deținea sau stăpânea o forță superioară deținea adevărul și dreptatea⁴¹. Datorită perfecționării războiului ca instrument de existență socială, la sfârșitul secolului al XIV-lea î.H., s-au produs deplasări masive de populație în Europa Centrală și mai ales din stepele nord-pontice, evenimente care au dus la sfârșitul civilizației vechi miceniene și cretane, a statului hitit. La aceste mișcări care au remodelat geografia culturală și etnică a Europei au participat și triburile trace, participare documentată de materialele ceramice aparținând culturii Tei, descoperite în Macedonia și ceramicii Gârla Mare în Grecia⁴².

Descoperirea tehnologiei de producere a metalelor a fost importantă ca și agricultura, nu numai în sfera dezvoltării economice, dar și în cea a mitologiei. Echivalentul seminței sau vegetației ca substanță sacră și activă care făcea posibilă regenerarea plantei și a cosmosului în ansamblu este luată acum de foc ca agent de transmutație a mineralelor. Ceea ce căldura „naturală” a soarelui sau aceea a Pământului Mamă cocea încet, focul o făcea într-un timp neobișnuit de scurt⁴³. Focul era mijlocul de a face mai repede dar și de a face altceva decât ceea ce exista în natură. El apare astfel ca manifestare a unei forțe magico-religioase care poate schimba lumea și care în consecință nu aparține lumii terestre⁴⁴.

Focul, ca agent al transmutației condiției mineralelor și obținerea metalelor mai dure decât piatra din care vor fi confecționate armele războinicilor, uneltele agricultorilor și păstorilor de a accede prin incinerare și tehnici alchimice la nemurire, reprezintă principiul unificator, cel care a dat coerență și sens societății și religiei indoeuropenilor întemeiate pe diviziunea societății în trei clase și cu o ideologie specifică trifuncțională, atât de minuțios și convingător studiată de G. Dumézil⁴⁵.

Focul și pământul, aceste două forțe sacre generatoare ale vieții, din unirea cărora se va naște lumea (cosmosul și omul), vor fi simbolizate prin vatră. Vatra va deveni astfel altar prin care omul comunica cu divinitatea existând în fiecare casă și familie și va supraviețui în obiceiurile și memoria satului românesc până în secolul al XX-lea. Nașterea pe vatră, aflarea ursitului prin aruncarea de boabe de grâu în foc și moartea pe vatră sunt gesturi mai mult decât convingătoare cu privire la continuitatea unor tradiții arhaice, legate de vatră⁴⁶.

Deși capacitatea focului de transmutare a materiei era cunoscută încă din neolitic de olari, numai descoperirea metalurgiei a revoluționat mijloacele de acces la sursele existenței, antrenând totodată o nouă organizare și ierarhie socială și o nouă mitologie întemeiată pe alte principii. Între epoca bronzului și veacul al XVIII-lea, constata André Leroi – Gouhran, tehnicile de vârf evoluează lent⁴⁷. Descoperirea aburului prin arderea cărbunilor și posibilităților de transmitere a forței la uneltele de prelucrare și instalații, a marcat nu numai începutul erei industriale dar și începutul dizolvării credințelor și obiceiurilor tradiționale, a mentalității care le-a generat și dat coerență timp de câteva milenii. Acest proces a fost după cum se știe neuniform în Europa.

Noile tehnologii industriale, bazate pe forța aburului ca și noile forme ale culturii moderne care au însoțit revoluția industrială au fost introduse în România în mod deosebit începând cu a doua jumătate a veacului al XIX-lea. La jumătatea secolului al XX-lea 80% din populația României era ocupată în agricultură și folosea un inventar tehnic de tip tradițional perfecționat, iar oralitatea, ca mod de conservare și transmitere a informației era încă în funcțiune.

3. Facerea și regenerarea cosmosului ca fundament al surselor vieții și model al renașterii și nemuririi omului

Această temă constituie coloana vertebrală a culturilor tradiționale începând cu cele preistorice (paleolitic, neolitic, epoca bronzului), continuând cu cele evolute, istorice (Grecia, Egipt, India etc.) și terminând cu cele europene din epoca creștină până la jumătatea sec. al XIX-lea. Reprezintă segmentul cultural de esență prin aceea că oferă arhetipul unei culturi, și principiile care-i dau sens și coerență.⁴⁸

Preocuparea pentru reproducerea surselor existenței și a cosmosului ca fundament al vieții, este prezentă în spațiul culturii, a miturilor și a riturilor ca structuri culturale esențiale, începând cu paleoliticul superior (40.000–11.000 î.Hr.) când se încheie evoluția antropologică, iar cultura devine singurul instrument de existență a noii specii, cea umană. Aceste informații culturale acumulate în timp, referitoare la accesul la sursele existenței și la regenerarea lor, trebuie conservate și retransmise noilor generații pentru că omul se va naște din acest moment cu capul practic gol, cum remarcă André Leroi-Gouhran, pierzând calitățile genetice de adaptare la mediu și supraviețuire.⁴⁹

Segmentele creației culturale care conțin ideea și principiile regenerării surselor existenței și a nemuririi omului sunt cele legate de ciclul calendaristic, specific perioadei de încheiere și începerea unui an nou, moment când ritualurile derulate evocau facerea lumii și cele din ciclul familial, îndeosebi nunta. Aceste principii sunt încarnate și vehiculate de simboluri preluate atât din realitatea naturală (plante, animale, roci, astre etc.) cât și din cea culturală (arcu cu săgeata, sabia etc.).

Pietrele, arborii, apa, soarele, luna etc., încarnează un simbol și participă la un principiu. Sunt instrumentele unei forțe spirituale sacre în care ele nu apar decât ca receptacole. Piatra frapează experiența și conștiința primitivă prin soliditate, indestructibilitate și forță. Construcția din piatră a megalitilor din vestul Europei, din epoca neolitică, nu este întâmplătoare ci impusă de principiul de bază care asigură accesul la sursele vieții la regenerarea lor și protecția

vieții, spre deosebire de sanctuarele din sud-vestul Europei sau vechea Europă cum o numesc unii arheologi, unde altarul și sanctuarele sunt construite din pământ.

Arborele, prin propria lege de evoluție (se regenerează periodic) repetă ceea ce pentru experiența arhaică este cosmosul întreg.

Soarele spre deosebire de lună care dispare de pe cer (moare și renaște) este nemuritor. Va deveni simbolul ideologiilor indoeuropenilor care refuzau moartea și renașterea periodică după modelul vegetației.

Pentru epocile vechi (paleolitic, neolitic, epoca bronzului) singurele documente care oferă informații sunt cele arheologice. În epoca istorică documentele scrise ale antichității aduc precizări importante cu privire la miturile și riturile epocii, mijlocind înțelegerea simbolurilor culturale, arheologice cât și a celor din tradițiile populare ale Europei după adoptarea creștinismului, care au fost traduse în expresii verbale în textele legendelor și obiceiurilor.

Ideea reproducerii surselor existenței a fost documentată și identificată din paleoliticul superior în simbolurile pictate și gravate în peșterile franco-cantabrice, a bizonului și calului, în frecvența și locul pe care le-au ocupat în cadrul sanctuarelor paleolitice așa cum au fost considerate peșterile. Calul și bizonul au ocupat locul prim ca importanță și frecvență în pictura rupestră fiind dispuse ca simboluri în centrul compozițiilor.⁵⁰

Calul a fost identificat de cercetători ca reprezentând principiul masculin, iar bizonul (un fel de vacă paleolitică) principiul feminin. Unirea acestora va da naștere principiului erosului care a stat la baza reproducerii lumii, a cosmosului ca fundament al vieții. Îl vom regăsi în toate culturile post-paleolitice din Europa, denumit de către arheologi ca un cult al fecundității. În China, cele două principii, feminin (yin) și masculin (yang) stau la baza mitologiei și filozofiei chineze. Din impactul lor perpetuu își are sursa întreaga mișcare cosmică.⁵¹ Cercetătorii epocii paleolitice au constatat unitatea stilistică și ideologică a picturii rupestre de la Atlantic la Ural. Semnificativă este descoperirea făcută la Mal'ta în Siberia unde casele dreptunghiulare ale unui sat erau divizate în două jumătăți, cea din dreapta rezervată bărbaților (aici s-au găsit numai obiecte de uz masculin), iar cea din stânga, a femeilor. Mircea Eliade constata complementaritatea celor două principii sexuale și cosmologice în societățile primitive și religiile arhaice, principii invocate, pentru a organiza lumea cât și pentru a explica misterul creației și al regenerării sale periodice.⁵²

Pictură rupestră s-a descoperit și în România, fiind documentată la Căciulat pe Valea Someșului. Este singura din țara noastră care a conservat o pictură în stil naturalist, în maniera realismului paleolitic al artei animaliere specifice acestei perioade. Un cal, o felină și o pasăre formează inventarul de simboluri ale acestor mici peșteri, contribuind la documentarea unității culturale și spirituale a Europei în această epocă istorică.⁵³ Pe teritoriul României au fost descoperite mai multe peșteri în subcarpații Olteniei, în care pictura rupestră este prezentă, elementele masculin și feminin fiind redată prin alte simboluri ca soarele și semnul în formă de potcoavă.

În defileul Oltului la Polovragi⁵⁴ au fost identificate două desene numite în arta schematică europeană „potcoava de cal” desene pe care specialiștii le consideră ca reprezentând un simbol feminin, iar H. Breuil folosindu-se de informația existentă referitoare la pictura rupestră conchide că semnul în formă de potcoavă de cal este faza extremă a simplificării zeiței în formă de stelă. A. Glary, alt specialist în domeniu afirmă că semnul în formă de potcoavă a moștenit unul din prerogativele Marii Zeițe mamă, care este acela de a fi „paznicul morților”.⁵⁵ Aceste semne au fost folosite în epoca bronzului și fierului.

Am insistat asupra acestui semn în formă de potcoavă pentru că îl vom întâlni în mormintele princiare geto-dacice și în structura sanctuarelor de la Popești (jud. Argeș) și din Munții Orăștiei. Marea zeiță a geto-dacilor a ocupat după cum se știe un rol important în inițierea lui Zalmoxis în tainele nemuririi.⁵⁶

Reproducerea surselor existenței, a vegetației și lumii animale a fost legată de ideea de timp, argumentată de existența încă din paleoliticul superior a unui sistem simbolic de notare a timpului bazat pe notarea fazelor lunare.⁵⁷ De asemenea, se consideră că populațiile paleolitice aveau deja un anumit număr de mituri ca cele cosmogonice și mituri de origine (originea omului, a vânatului, a morții etc.).⁵⁸ Marija Gimbutas, plasează originea divinității feminine neolitice în sculpturile miniaturale din piatră și os din paleoliticul superior. Începând cu cca. 25.000 î.Ch. divinitatea feminină paleolitică era reprezentată cu săni, sexul și fesele exagerate indicându-se centrele de emanație ale puterii sale de procreație.⁵⁹

Descoperirea agriculturii, a unei noi surse alimentare, explorarea lumii vegetale din perspectiva intereselor și nevoilor omului cu legi de reproducere diferite de lumea animală în care omul intervine și participă direct, a condus la înnoirea vieții spirituale a societății neolitice, la apariția unei religii⁶⁰ centrată pe figura unei mari zeițe, personificare a pământului mamă cu funcții multiple și reprezentări plastice care, articulează în gândirea epocii, concepția sau modelul reproducerii surselor vieții și a renașterii omului.

Incursiunile tot mai frecvente ale etnologilor în straturile de cultură arhaică și îndeosebi ale neoliticului, ca și referirile arheologilor la tradițiile populare au inaugurat o perspectivă de cercetare extrem de fertilă receptată cu deosebit interes de specialiști, dar și cu reticente datorită transmutării semnificațiilor unor simboluri peste milenii în tradițiile populare fără suficiente precizări ale contextelor spirituale intermediare. Abordarea credințelor și simbolurilor prin care sunt exprimate din perspectiva instrumentelor conceptuale moderne de analiză, oferă o mai bună înțelegere a mentalității arhaice.

Înainte de prezentarea templelor și sanctuarelor descoperite de arheologi, considerăm ca importanță menționarea particularităților procesului de neolitizare a Europei în sensul cristalizării a unei entități culturale care nu este o reflectare provincială a evoluțiilor Orientului Apropiat, ci o civilizație pe deplin echivalentă celor din Mesopotamia

și Anatolia.⁶¹ Așezări urbane, temple, scrieri, obiecte de cult și figurine (aproximativ 30000 de exemplare) sunt expresia unei religii organizate și a unui ceremonial evoluat. Acest „bloc cultural“ cu rădăcini și identitate proprie a fost denumit de Marija Gimbutas, „Vechea Europă“ pentru a sublinia diferențele față de nordul și vestul Europei Preistorice, și a o distinge de Europa Antică (denumire care desemnează de obicei civilizația greco-romană)⁶².

Originalitatea culturilor sud-est europene a fost susținută și de trecerea simultană cu orientul la cultivarea plantelor și domesticirea animalelor, neexistând nici o dovadă că acest complex grâu-orz, oaie-capră, vită-porc să fi apărut mai târziu în Grecia decât în Semiluna Fertilă⁶³, Siria, Cilicia sau Palestina.

Dacă procesul neolitizării poate fi considerat ca simultan în cele două arii culturale (Orient și Vechea Europă) ipoteză susținută de datările cu C₁₄, iar cultura orzului cu două rânduri, oaia și capra să fi pătruns în sud-estul Europei prin estul Mediteranei, pentru vite, porc și alac (grâu cu un bob) nu există nici o dovadă, având strămoși autohtoni în Europa⁶⁴.

Cercul vest european de cultură cuprinde spațiul de la vest de Rin și de la sud de Alpi, Belgia, Franța, Italia, Insulele din bazinul Mediteranean, Spania, Portugalia, Elveția, Anglia, Irlanda⁶⁵.

Elementul de unitate al neoliticului vest european îl formează în primul rând construcțiile megalitice (morminte cu gang), stele funerare sculptate și menhiri. În această zonă a existat o tradiție culturală paleolitică și mezolitică foarte bogată, care se prelungește cu cca. 1000 de ani în raport cu S-E Europei.

Noile valori ale civilizației neolitice, cultivarea plantelor și domesticirea animalelor, meșteșugul ceramic etc. vor fi treptat și lent asimilate spre deosebire de Vechea Europă unde procesul neolitizării s-a realizat prin colonizări generând culturi asemănătoare cu legături reciproce care conferă acestui spațiu european note distincte. Excepție fac așezările de la Lepenksi Vir, care realizează tranziția de la paleolitic la neolitic fără hiatusuri.

Fără a intra în dispută cu arheologii, credem că utilizarea pietrei în construcțiile funerare și a sanctuarelor nu poate fi pusă numai pe seama materialelor existente și tradiției constructive, ci pe seama viziunii despre lume, principiul forței ca manieră de acces la sursele existenței moștenit de la modelul cultural anterior în care au fost integrate valorile culturii neolitice.

Acest aspect este vizibil în obiceiurile agrare din această parte a Europei. În Franța și Germania regăsim practici care se motivează și susțin pe principiul forței dar și prin utilizarea unor simboluri animaliere provenite din fondul preneolitic⁶⁶. Forța activă care asigură regenerarea grâului (J. G. Frazer, numește această entitate generică spiritul grâului), este deținută de animale, lup, câine, capră, bou, vacă, iapă, cal, iepure, porc, vulpe, gâscă, prepeliță etc. Spiritul grâului este concentrat de obicei în ultimul snop unde, de altfel, este prins și omorât după modelul economiei vânătoarești. Animalul este reprezentat adesea de o păpușă făcută din ultimul snop, fie din lemn, flori etc. Chiar dacă nu se dă ultimului snop o formă animală este numit adesea lupul secarei (orzului, cartofului), iepurele, capra etc. Acest spirit este ucis odată cu ultima lovitură de seceră sau de coasă. Comparând aceste obiceiuri cu cele din spațiul românesc vom constata existența unor deosebiri care se întemeiază pe o altă atitudine de principiu. Spiritul grâului sau forța genezică, cea care asigură regenerarea sau reproducerea în anul următor este deținută de însuși bobul de grâu.

Ultimele spice de grâu care se lasă pe câmp chiar dacă poartă denumiri de animale ca iepure, barba caprei, barba lui D-zeu., au același scop, murind cum s-ar zice în mod natural pentru a renaște în anul următor, fără exercitarea forței. Principiul morții este conținut de bobul de grâu însuși. În Transilvania, boabele de grâu din „cunună“ sau „buzdugan“ se păstrează până în primăvara următoare când vor fi introduse în grâul pentru semănat⁶⁷.

J. G. Frazer citează un obicei din Franța de lângă Dijon, în care odată cu tăierea ultimelor spice este ucis și un bou, ca spirit al grâului. O parte din carne era consumată la cină, iar altă parte, era sărată și păstrată până în prima zi a însemnăntului din primăvara următoare⁶⁸.

Sanctuale și temple neolitice. În cadrul construcțiilor religioase arheologii disting sanctuale și temple reale și modele ale acestora care nu depășesc 25–50 cm. Aici sunt reunite simbolurile reprezentative ale unei religii mijlocind prin natura semnificațiilor înțelegerea sensului general al viziunii despre lume.

Sanctualele și templele oferă șanse mult mai mari înțelegerii spiritualității vechi prin aceea că simbolurile sunt dispuse în contextul real al funcțiunii și gândirii epocii spre deosebire de descoperirile izolate și întâmplătoare. Vom analiza semnificația simbolurilor din perspectiva viziunii despre lume a sferelor creației culturale și principiilor care dau sens sistemului religios, miturilor și riturilor. Avem posibilitatea astfel să reducem multitudinea semnificațiilor simbolurilor la un principiu. În acest mod spiritualitatea neolitică devine mai transparentă în articulațiile ei generale.

Pentru configurația spirituală a Vechii Europe, arheologii consideră ca deosebit de importante următoarele situri neolitice⁶⁹: satele și sanctualele de la Achilleion, Tesalia (nordul Greciei) cca. 6500–5000 î.Hr., orașul Catal Hüyük din Anatolia Centrală cu numeroase sanctuale datate între 6500–5500 î.Hr. și Lepenksi Vir, pe malul Dunării.

Vom reține și grupa simbolurile și semnificațiile lor în funcție de temele creației specifice culturilor tradiționale și de principiile care conferă funcționalitate sistemului.

La Achilleion⁷⁰ au fost descoperite în sanctuale peste 200 de sculpturi miniaturale. Evocarea și venerarea zeiței se făcea în locuri diferite, în sanctuale, lângă cuptorul de pâine și în alte locuri, care trebuiau protejate și stimulate de forța și spiritul zeiței. Vatra era nu numai locul de pregătire al alimentelor, dar și locul de naștere și al morții în culturile tradiționale europene, prezența simbolului zeiței fiind justificată. La fel de necesară era prezența în câmp a zeiței pentru a proteja și stimula culturile în diversele stadii de dezvoltare. Existența unor practici rituale menite să stimuleze fertilitatea ca îngroparea în a treia zi de Paști, de ouă roșii în lanurile de grâu sau îngroparea bundăretelui (burta porcului) în a treia zi de Crăciun în terenurile cultivate cu viță-de-vie⁷¹, demonstrează conservarea unor tehnici

rituale și simboluri apărute la începuturile agriculturii, pierzându-și desigur importanța inițială din cadrul sistemului religios neolitic. Sanctuarele la Achilleion erau construite cu două camere. Cea mai mare cu altar, reprezintă sanctuarul propriu-zis. Camera mică era un atelier pentru pregătirea și sculptarea figurilor, decorarea ceramicii etc. Pe altar, în prima încăpere se aflau figurinele reprezentând zeițele pasăre, șarpe, ale nașterii și alăptării. În fiecare sanctuar s-au descoperit până la 30 de sculpturi. De asemenea, într-o groapă din apropiere au fost găsite sculpturi lucrate în acest atelier. În apropierea sanctuarului au fost găsite vase mari pentru libații cu ciocuri de pasăre în partea superioară, cupe, polonice, discuri ceramice (probabil greutăți pentru țesut)⁷².

Cuptoarele de pâine aveau pe o latură o platformă pe care se aflau sculpturile zeiței gravide sau Mama glie. Dintr-o fază mai târzie a culturii Achilleion provine o platformă de lut cu gropi pentru sacrificiu în colțuri, platformă pe care se făceau probabil focuri de sacrificiu. Din spațiul existent între cuptor și platforma amintită s-au scos obiecte, vase, găuri cilindrice⁷³ cu măști care ar putea proveni de la sculpturi mai mari reprezentând zeița gravidă. De asemenea, aici se mai pot găsi măști ceramice executate separat, atașabile la găturile cilindrice. Dintre cele 200 de figurine, doar 2 sunt divinități masculine. Una dintre acestea se află lângă vatră în curte „o amplasare care leagă figurina mai degrabă de tărâmul Mamei glie decât de zeița pasăre”⁷⁴. Bărbatul este așezat într-o poziție de contemplare. Este evident că această cuplare a celor două figurine – reprezentând principiul feminin și masculin – din unirea cărora se va naște cosmosul și odată cu el și resursele vieții, animalele plantele medicinale și alimentare etc.

Tot aici a fost descoperită o amuletă confecționată din piatră neagră în formă de broască, simbol care evocă ideea de regenerare după cum constată Marija Gimbutas. Broasca este prezentă ca simbol în aproape toate culturile neolitice din sud-estul Europei.

În numeroase mituri și legende, cosmogonice din tradiția culturală românească, ca și din alte culturi, broasca este cea care aduce ploaie, dar și firicelul de nisip din care pământul va crește și dezvoltă în maniera vegetației, a plantelor⁷⁵.

Pentru reconstituirea credințelor neolitice și îndeosebi a celei privind reproducerea cosmosului și a renașterii omului, sanctuarele de la Catal Hüyük sunt considerate importante de către arheologi datorită similitudinii simbolurilor și principiilor care stau la baza regenerării cosmosului și omului cu cele din sanctuarele descoperite în Europa. Frescele și reliefurile de pe pereții sanctuarelor înfățișează divinitatea feminină în două ipostaze „moartea în chip de vultur” și regenerarea sau renașterea în „în chip de broască”. Imaginea Zeiței vultur năpustindu-se asupra unor cadavre decapitate, demonstrează fără echivoc această ipostază a divinității, aceea de excarnare a cadavrelor ca treaptă ce precede renașterea. Numeroase alte simboluri cu aceeași semnificație reprezentând păsări care se hrănesc cu cadavre se întâlnesc nu numai în Vechea Europă dar și în sanctuarele morminte megalitice din vestul Europei.

Reliefurile unor săni de femeie evocând alăptarea de către divinitatea feminină sculpturile din coarne sau capete de bou și frescele unor tauri definesc în mare funcțiile și sensurile simbolurilor din aceste sanctuare și în general din toate sanctuarele de ilustrare prin imagini, a concepției cu privire la reproducerea sau regenerarea cosmosului, a surselor existenței, a omului însuși. Prezența celor două simboluri, taurul, omologul bizonului din peșterile franco-catabrice ca element masculin și simbolul divinității feminine al Zeiței în diferite ipostaze, reprezentând stadii diferite ale vegetației și omului de-a lungul unui ciclu de existență, demonstrează continuitatea erosului ca principiu al regenerării lumii. Faptul că numai 2–5% din figurile descoperite la Achilleion⁷⁶ sunt zeități masculine, indică rolul dominant al divinității feminine în reproducerea vieții, divinitatea masculină participând la crearea lumii, a vieții. Această funcție a divinităților masculine va fi reabilitată odată cu fenomenul indoeuropenizării, când divinitățile feminine vor fi trecute în planul secund al vieții religioase, păstrându-și funcția de reproducere a vieții, fără a o putea conserva și apăra de alte forțe ostile (secetă, cutremure, război) care va fi îndeplinită de divinitățile masculine. Locul prim ocupat de divinitățile feminine în panteonul neolitic derivând din specificul reproducerii vegetației prin sine însăși în sensul că germenii vieții sau ai reproducerii sunt concentrați într-un singur element ca de pildă oul, simbol care este interșanjabil cu pasărea. Zeița pasăre care domină sanctuarele neolitice își motivează prezența prin caracteristicile ei intrinseci de a face ouă și reproduce specia așa cum de altfel se reproduc toate speciile de plante în opoziție cu lumea animală care, pentru reproducere are nevoie de două elemente, masculin și feminin.

Cultura Lepenski Vir (8500–5500 î.Hr.) prezintă un interes deosebit prin bogăția materialelor arheologice și mai ales pentru epoca care o ilustrează tranziția de la paleolitic la neolitic⁷⁷. Această cultură va fuziona cu civilizația Starcevo-Criș din zona centrală a Balcanilor. În această stațiune arheologică au fost descoperite peste 50 de sanctuare de formă trapezoidală în care se găseau vetre ori altare rectangulare sub nivelul podelei. Vetrele erau demarcate cu lespezi așezate vertical redând un model de triunghiuri continue. În podelele de lapte de var, în spatele vetrei erau așezate sculpturi mari de piatră⁷⁸. Dintre cele 54 de sculpturi monumentale, 15 aveau trăsături antropomorfe și ihtiomorfe. Cele mai multe sculpturi descoperite aici au de două ori mai mult mărimea unui cap uman și sunt sculptate în bolovani ovali de râu. O mică parte din aceste sculpturi au fost descoperite în situl de înhumări umane din apropiere, iar cea mai mare parte în podeaua de lapte de var roșcat. Pe sculpturile în formă de ouă erau incizate ornamente geometrice abstracte, linii labirintice meandrate. S-au mai descoperit în toate așezările din faza Lepenski Vir, „ciomege” și plăci de gresie sau șist cu lungimea între 25–30 cm, gravate cu simboluri. În apropiere de Lepenski Vir în localitatea Vlasac⁷⁹ – s-au mai descoperit 43 de sanctuare cu planul bazei triunghiurilor sau trapezoidal. La capătul vetrei din sanctuare și în gropi de înhumare s-au descoperit 28 de sculpturi ovoide din bolovani de râu pictați cu roșu. De asemenea, în zona săpăturilor au mai fost descoperit cca. 100 de obiecte de cult din os, coarne de cerb și piatră pe care erau trasate simboluri.

Triunghiul sau trapezul (un triunghi cu partea superioară tăiată) este un simbol al vulvei zeiței, iar vatra centrală alungită este considerată ca simbol al intrării organului procreator al zeiței.

Sculptura în formă de pește din apropiere ar reprezenta după Marija Gimbutas, uterul zeiței. La această interpretare care este în general corectă, peștele fiind legat de mediul acvatic se mai poate atribui peștelui în acest context și sensul de prolificitate datorită numărului mare de gemeni (icre), din care regenerează specia. Peștele îl vom întâlni în tradiția românească și cu rol cosmogonic, susține pământul precum Hercule în mitologia greacă⁸⁰.

Sanctuarele în ansamblu pot fi interpretate după opinia arheologilor și ca reprezentare a zeiței însăși, curtea interioară reprezentând picioarele sale desfăcute, vatra pânțele iar sculptura din partea superioară capul. Sculpturile în formă de ou cioplit din bolovani de râu și decorați cu motive spirale pictate în roșu și ocră ilustrează aceeași idee a morții și a renașterii⁸¹. Ciomegele incizate sunt legate de rituri sau concepte ale regenerării. Ele pot fi considerate și ca falusuri având în vedere concepția cu privire la regenerarea lumii întemeiată pe unirea elementelor feminin și masculin.

Rolul dominant al pământului în reproducerea vegetației atât pentru hrana animalelor cât și al plantelor cultivate, a florei spontane utilizate în alimentația și tratarea sănătății explică de ce pământul a fost perceput de experiența și conștiința arhaică ca Mama glie, regeneratoare a vieții.

Pentru imaginea de ansamblu a credințelor neolitice un interes deosebit îl prezintă sanctuarul de la Radingrad din Bulgaria, construit pe două nivele. La nivelul inferior s-a găsit toată dotarea necesară unui atelier ceramic și un cuptor. La nivelul superior se află un altar cu un război de țesut pentru confecționarea veșmintelor de ceremonial, după opinia arheologului Marija Gimbutas. Se aduce ca argument practica țeserii veșmintelor sacre în temple până în timpurile clasice⁸².

Un sanctuar considerat de arheologi reprezentativ pentru spiritualitatea neolitică este și cel de la Sabatinovka (în Republica Moldova) datat între 4800–4600 î.Hr. Aparține culturii Cucuteni. În spațiul sanctuarului de cca. 70 m² erau dispuse obiecte rituale astfel: pe un altar în formă de bancă erau așezate pe scaune 16 sculpturi de capete de șerpi. Dintre acestea numai una avea brațe în care ținea un prunc sub formă de șarpe sau falus. De asemenea, s-a mai găsit aici un scaun de dimensiuni naturale cu speteaza decorată cu coarne. Se presupune că era folosit la ceremoniile religioase de către preoteasa sanctuarului. Un cuptor pentru pâine și 32 de sculpturi, toate fiind replici ale zeiței șarpe⁸³.

Unul dintre cele mai importante temple neolitice descoperite în România este cel de la Parța⁸⁴.

Importanța acestui sanctuar pentru spiritualitatea tradițională românească, constă în nucleul de simboluri reunite aici – simboluri care prin semnificațiile și gruparea lor în spațiul sanctuarului fixează în timp și nuancează concepția și viziunea asupra lumii în care ideea reproducerii cosmosului cu toate segmentele sale, și a omului reprezintă axele acestei concepții.

La Parța au fost descoperite de fapt două sanctuare, Sanctuarul nr. 1, era construit dintr-un schelet de lemn în formă de dreptunghi cu dimensiunile de 12,5 × 7 m. În acest spațiu, sacru erau dispuse: o masă altar dreptunghiulară de 1,6 × 2,8 m, mărginită de pereți înalți de 0,50–0,60 m. Masa era împărțită în patru zone: o intrare, o vatră portativă suspendată de 3–4 picioare de lemn, soclul unui idol bust din lut nears, loc de depozitare a cenușii rezultată din arderea ofrandelor pe vatra portativă. Arheologul Gheorghe Lazarovici reface scenariul ritual care era oficiat aici de un slujitor al sacralului (preot, șaman) care avea acces la altar prin intrarea amintită, ardea ofrandele pe vatra portativă și depunea cenușa rezultată în spatele idolului bust. Ritualul cu sacrificiile specifice era adresat zeității reprezentate de capul simbol, sau craniul animalului simbol. O vatră de foc, coloana din lut și unelte din silex folosite la sacrificare de animale reprezintă inventarul de simboluri din acest sanctuar constituind după cum apreciază arheologii o variantă a religiei neolitice din S-E Europei.

Pe locul sanctuarului nr. 1 care a fost distrus în urma unui incendiu s-a ridicat un nou sanctuar, cel de-al doilea cu dimensiunea de 11,6 × 6 m, împărțit în două încăperi. Una, după considerațiile arheologilor, avea caracter sacru, iar cealaltă caracter profan datorită inventarului arheologic descoperit aici. Denumirea de spațiu profan se datorează instrumentului tehnic existent precum și atelierul ceramic cu toate ustensilele necesare modelării și decorării, cuptorul și războiul de țesut întâlnit și în alte sanctuare ca cel amintit mai înainte de la Radingrad din Bulgaria. Deși aparține vieții profane, unor activități practice, aceste unelte îndeplinesc aici funcția de simbol pentru a exprima și nuanța gestul divin al creării și regenerării cosmosului. Vom reveni asupra acestui aspect.

În încăperea considerată sacră sau de răsărit, era înălțată pe un soclu o statuie dublă. Soclul statuii monumentale avea pe părțile laterale incizate două figuri umane stilizate care ar putea reprezenta după opinia arheologului Gh. Lazarovici, imagini ale Zeiței mame și a unei figuri bărbătești. Aceste imagini sugerează o poziție orantă, cu mâinile ridicate.

Statuia dublă monumentală avea aspectul unui bloc masiv de lut, cu doi umeri și două capete. Marginile, umărul statuii erau ornamentate cu linii vârluite.

La înălțarea statuii s-au folosit felii mari de pământ învelite într-o țesătură. În spatele statuii era construită o masă monumentală de mari dimensiuni 5,2–6 m, pentru depunerea ofrandelor. Pe această masă era suspendată pe picioarele de lemn o vatră pentru ars ofrande. De asemenea, s-a mai găsit o cupă și o tavă portativă din lut pentru ofrande. Pe masa altar, într-o etapă mai târzie, s-a construit un perete despărțitor din pământ cu pleacă, înalt de 0,70–0,80. În partea superioară a acestui perete erau montate 4–5 trofee de animale (de oi-capre).

Pe peretele celei de-a doua încăperi la înălțimea de 1,45 m se găsea o deschidere în formă circulară. Alături de această deschidere era lipită o bucată de pământ în formă de semilună cu dimensiunile de 0,40 × 0,47 m și cu o grosime de 8 cm. S-a mai găsit în această încăpere o cupă și o râșniță.

Nu lipsesc din inventarul sanctuarului războiul de țesut de la care s-au mai păstrat greutatea și găurile în pământ ale picioarelor războiului.

În fața statuii monumentele se găsesc de asemenea, o deschidere mărginită de două coloane terminate cu capete de taur. Mai reținem, descrierea amănunțită a sanctuarului, nișa existentă deasupra intrării în care stătea un bust cu perforație numit de Gh. Lazarovici „Oranta Mare“. În această perforație era introdus un craniu de animal⁸⁶.

Arheologul Marija Gimbutas reconstituind și rezumând practicile religioase ale neoliticului care s-au detașat din documentele arheologice, reține ca importante următoarele:

- măcinarea rituală a grânelor și coacerea pâinii sacre;
- libații ceremoniale și poate împărțirea băuturii;
- țeserea de pânză pentru templu și a veșmintelor de ceremonie dedicate zeiței;
- dansuri sau mișcări rituale cu acompaniament de instrumente muzicale, în special tobe;
- folosirea măștilor la ritualuri și poate, în spectacole rituale, îngroparea ceremonială a măștilor Zeiței morții;
- prezentarea figurinelor de lut și a modelelor de temple ca ofrande votive;
- invocații adresate probabil zeiței pasăre;
- înscenarea unor ceremonii specifice pe băncile altarului prin folosirea obiectelor miniaturale de cult: mese, scaune, tobe, figurine etc.;
- sacrificiul de animale domestice, în special tauri, berbeci și porci⁸⁷.

Printre accesoriile de cult extrem de numeroase, specifice sau paraphernalia sunt enumerate vase folosite la diferite ritualuri care aveau forme diferite, ornitomorfe, zoomorfe ca: cerb, porc, căprioară, taur, berbec, câine etc. De asemenea, vase de libație, mese altar etc.

Privite din perspectiva timpului și a viziunii despre lume a societăților tradiționale, neoliticul a pus bazele nu numai economiei productive, dar și a unui model sintetic, mitic și ritual, care în esență rezumă istoria surselor vitale ale existenței și a omului începând cu originea, stadiile de evoluție, maturitatea, moartea și regenerarea. Sanctuarele și templele sunt în acest sens o transpunere în materie prin intermediul imaginilor simbol a originii și regenerării vieții în dublă ipostază a cosmosului cu segmentele și elementele lui componente, și a omului cu etapele sale de vârstă. Imaginile simbol realizate prin mijloace tehnice specifice ale epocii (cioplite în piatră, os, modelate în lut) sau preluate din mediul natural (animale, cereale, plante etc.) sunt completate cu alte instrumente de semnificare cum sunt: dansul mimic, muzica și cuvântul.

Din perspectiva istorică, imaginii sau simbolului i se va substitui treptat, în timp, expresia verbală, fără însă ca simbolurile să fie alungate din structura mitului și ritului. Există în tradițiile populare culese în secolul XIX–XX un strat simbolic care se regăsește în universul folcloric realizat prin transpunerea înțelesului simbolurilor în expresie verbală. Punerea de ramuri verzi la porțile gospodăriei sau ale casei, plimbarea ursului primăvara prin sate, ciocnirea ouălor în zilele de Paști, sunt mituri criptice cum le numește Mircea Eliade. Ele amintesc comunității că a venit primăvara, iar forța lor genezică (mor și renașc primăvara) aveau rostul să stimuleze ființa umană, prin atingere (cei bolnavi erau călcați de urs pentru a se face bine) sau consumarea (în cazul ouălor) în același scop, al renașterii și supraviețuirii.

Teoria care a stat la baza construcției sanctuarelor neolitice a fost uitată în timp datorită înlocuirii cu altele mai noi ca cele generate de fenomenul indo-europenizării, ca și de cele posterioare acestui fenomen.

Sanctuarele neolitice, semnificațiile simbolurilor grupate în spațiul și gesturile care le însoțesc, traduse în limbajul omului modern, evocă originea cosmosului ca fundament al vieții și surselor existenței pe de o parte, și reproducerea acestora.

Așadar, originea și regenerarea sunt două idei care selectează și articulează semnificația miturilor și riturilor nu numai în epoca neolitică dar și în epocile următoare, cu identitate și contur distinct în spațiul culturii și creativității.

Cosmogonia evocată la încheierea și începerea unui nou ciclu existențial reprezintă nucleul sau conceptul suprem prin aceea că afirmă o atitudine de principiu a zeilor care au creat lumea, pământul, relieful, vegetația, activități productive și semnificative pentru existența omului, structurile sociale etc., atitudine pe care omul o imită în gesturile sale creatoare. Este un instrument, un model pe care omul îl aplică în activitatea cotidiană și pe care îl evocă cu prilejul sărbătorilor. De asemenea, principiile care stau la baza acestui model sunt aplicate și în momentele de criză, care amenință viața în esența ei (război, cutremur, boli, opresiuni militare, secetă etc.) și înlocuite în cazul unor eșecuri repetate cu modele noi.

Dacă sfârșitul și începutul unui an, care marchează încheierea și începutul unui nou ciclu este prilejul evocării gestului divin de creare a lumii, inclusiv a omului, nunta evocă ca și riturile agrare, ca cele de pildă la încheierea secerișului, ideea de regenerare. Evocarea actului cosmogonic cu prilejul Anului Nou dar și cu prilejul nunții păstrate în mediul rural până în secolul al XX-lea, prezența unor simboluri în obiceiurile de nuntă, ca ocolul casei de către soacră cu furca în brâu amintesc de simbolul țesutului din neolitic din sanctuarele neolitice.

Dansul „rața“ sau dansul găinii etc., reprezintă similitudini greu de acceptat pentru mentalitatea modernă. Între războiul de țesut prezent în sanctuarele neolitice sau elemente ale acestuia și dansul soacrei cu furca în brâu în jurul

casei, cu prilejul nunții, între coloanele cu crani de taur care străjuiesc deschiderile în sanctuarul de la Parța și capetele de cai, simbolul șarpelui, semnul solar și cel al crucii de la bisericile de lemn din Oltenia, este o relație ce ține de viziunea despre lume a societăților tradiționale, a concepției cu privire la spațiu și timp, care a permis ca progresele tehnice și schimbările de concepție să se petreacă în limitele aceleiași teme (ca nunta, spațiile construite), sau sfere ale creativității formând straturi culturale asemănătoare celor arheologice în care putem discerne continuitatea și discontinuitatea practicilor rituale și a semnificațiilor lor.

Războiul de țesut din sanctuare ca și dansul soacrei cu furca în brâu în jurul casei, cu prilejul nunții, evocă momentul unui nou început al cosmosului și al omului exprimat prin intermediul instrumentelor tehnice ale epocii, care sugerează cel mai bine ideea de facere, de a toarce sau țese pânza. Cosmogonia și nunta reprezintă două tipuri de existențe, ale căror începuturi sunt evocate prin intermediul războiului de țesut sau a unor elemente componente precedente facerii pânzei ca furca.

Orația rostită de vornic în cadrul ceremonialului nunții în care sunt evocate momentele facerii lumii și a omului exprimată prin intermediul expresiei verbale, reprezintă un alt mod de a evoca începutul lumii și al omului decât în epoca neolitică prin intermediul războiului de țesut și al olăritului.

Revenind la sanctuarele neolitice, credem că semnificațiile figurilor divine din spațiile sacre identificate de arheologi, pot fi mai clar delimitate și particularizate datorită analizei din perspectiva viziunii asupra lumii a societăților tradiționale. Aceasta permite urmărirea pe spații mari de timp a metamorfozelor unui simbol și a principiului care solidarizează semnificațiile diferitelor categorii similare de simboluri apărute de-a lungul timpului. Cuplul divin de la Parța reprezentat de craniul de taur și figura feminină așezate pe soclu, dominând toate celelalte reprezentări divine sugerează ideea nașterii cosmosului prin unirea celor două elemente masculin și feminin, elemente care sintetizează realități și forțe cosmice fundamentale cerul și pământul. Figurarea cerului sub forma capului de taur se datorează manierei în care această realitate cosmică își face simțită prezența prin tunet, fulger după cum urmează ploaia care fertilizează pământul născându-se astfel vegetația ca suport al existenței tuturor formelor vii de pe pământ.

Capul de pasăre al unor divinități feminine, întâlnit frecvent în așezările și templele neolitice, credem că poate sugera ideea de geneză a lumii, acel moment din istoria cosmosului când va lua naștere elementul prim, oul, din care se va naște lumea⁸⁷, care nu putea fi produs decât de zeița pasăre. Simbolul pe care oul îl încarnează nu se raportează la o naștere, ci la o renaștere repetată. Oul garantează posibilitatea repetării actului primordial al creației. Sub acest unghi, oul reprezintă o epifanie a creației și un rezumat al cosmogoniei. Statuile lui Dionysos găsite în mormintele beoțiene poartă toate un ou în mână, semn de reîntoarcere la viață⁸⁸. De asemenea, obiceiul punerii unui ou sub braț sau în buzunarul hainelor la cei decedați în obiceiurile românești de înmormântare confirmă persistența în timp a semnificațiilor unui simbol și a unei concepții privind renașterea⁸⁹.

Vasele cu ciocuri de pasăre (reprezentând principiul feminin) întâlnite frecvent pot evoca stadiul precosmic când apa se întindea peste tot, stadiul întâlnit în toate cosmogoniile, care odată cu apariția Zeiței Păsăre va da naștere oului cosmic primordial. Această idee a nașterii lumii dintr-un ou primordial o regăsim în cosmogonii mai elaborate ca cea orfică și egipteană de la Hermopolis, Indiană și Chineză⁹⁰.

Funcția idolilor bust din sanctuare pe care erau așezate crani de animale în funcție de calendar și ritual, poate fi asimilată divinităților greco-romane din epoca clasică care erau însoțite de atribute (simboluri), animale, păsări, instrumente muzicale, arme etc. pentru a delimita competențele și sfera de exercitare a autorității. Zeus, Jupiter, ca zei supremi aveau de pildă ca atribute vulturul și tunetul, care marcau statutul de zei suverani. Diana, zeița romană a vânătoriei avea ca atribute căprioara, arcu cu săgeata și un câine⁹¹. Pe un rhyton (corn) dacic de argint descoperit la Poroina, Marea zeiță este prezentată șezând pe scaun acompaniată de alte divinități mai mici în rang ținând în mână un rhyton⁹², echivalentul cupei, aspect care amintește de sanctuarul de la Sabatinovka unde divinitatea feminină este așezată pe scaun, iar pe un altar sunt așezate numeroase simboluri, cărora li s-ar putea acorda statutul de accesorii sau atribute în sensul celor întâlnite în epoca clasică a civilizației antice. Această imagine plastică este transpusă în texte verbale în tradițiile populare românești. Într-un colind din Transilvania, Maica Domnului, divinitate creștină care a preluat nu numai funcțiile divinităților feminine ale antichității, dar și atributele care le definesc statutul. „Maică cam bătrână, Cu furcuța-n brâu, I Doamne,..., Cu colac de grâu, Cu cupa de vin...”⁹³.

De altfel, și Isus Cristos moștenește în descrierile din unele texte ale colindelor, atributele tunetului și fulgerului proprii zeilor suverani din panteonul greco-roman. Chiar și eroii unor balade românești cunoscute ca Iovan Iorgovan, atunci când sunt descriși în texte sunt însoțiți de simboluri specifice, care nu pot fi considerate simple metafore, ci simboluri la origine care delimitează o întreagă categorie socială, cea a războinicilor din ideologia tripartită indoeuropeană. „Singurel pe cal,... Cu șoimii pe mână,... Cu vijla-nainte,... Călușeul lui, Puilul leului, Șeulița lui, Țeasta zmeului, Chingulița lui, Două năpârcele...”⁹⁴.

Accesoriile de cult neolitice cu forme diferite (antropomorfe, zoomorfe ca cerb, porc, arici, căprioară, câine etc. îndeplineau credem aceeași funcție de a delimita sfera de exercitare a puterii sau autorității, dar și epifanii ale aceleiași divinități. Metamorfoza lui Zeus în taur pentru a o seduce pe Europa sau în ploaie avea înțeles clar în epocă de fertilizare și regenerare a vieții și surselor vieții (pentru mentalitatea modernă gestul este obscen).

Războiul de țesut și atelierul de olar întâlnite în sanctuare ca cel de la Radingrad și Parța pot fi motivate prin nevoia creatorului divin de a sugera și face vizibilă și inteligibilă întreprinderea gigantică de creare a cosmosului, care nu putea fi realizat decât cu tehnicile de vârf ale epocii, meșteșugul ceramic și țesutul. Alegerea acestor simboluri

exprimă și o atitudine de principiu specifică neoliticului, efortul creator, munca și al faptelor bune care presupun îngrijirea pomilor, a culturilor sau a animalelor, atitudini întâlnite în mituri, rituri și legende. Acest sens al prezenței războiului de țesut și atelierului de olar este confirmat de numeroasele variante cosmogonice ale legendelor populare românești⁹⁵, în care regăsim și recunoaștem, simboluri, gesturi și principii care aparțin stratului cultural și ideologiei neolitice. Ariciul de pildă este un personaj divin frustrat, depozat de funcții cosmogonice de o divinitate mai puternică, dar mai puțin pricepută în facerea munților și văilor, pentru că din stepele de unde venise, probabil nu erau asemenea forme de relief. De aceea delegă albina a cărei vocație constructivă este cunoscută, să fure secretul facerii pământului, comportament specific educației vânătorilor și războinicilor. În varianta amintită, originalitatea gestului divin constă în aceea că nu trimite ajutoare (broasca, racul, dracul) să aducă sămânță de nisip din apă, ci coboară el însuși. Din pământul adus la suprafață va face o turtiță pe care să se odihnească la bătrânețe, iar pentru mărirea în continuare a pământului creatorul invită pe celelalte viețuitoare să-l imite, să coboare în adâncuri, să aducă pământ, și să-și construiască partea lor de uscat. Dar pentru că pământul era prea mare și cerul nu-l putea cuprinde, D-zeu cere sfatul ariciului care-i oferă soluția. Să strângă pământul în palmă pentru a-l face mai mic. În acest fel, se formează dealuri și văi prin care se vor scurge apele. Câmpiile au fost făcute tot la sfatul ariciului prin tragerea pământului de pe margini, cu mâna. În acest fel se potrivea și cerul. Zilele și nopțile au fost făcute prin împletirea a două fire, unul alb și altul negru.

Fără a menționa și alte detalii ale legendelor cosmogonice populare, care vor face obiectul unei analize separate, putem atribui celor două instalații tehnice din sanctuarele neolitice atelierul ceramic și războiul de țesut, funcția de instrument prin care divinitatea a modelat pământul, a urzit zilele și nopțile și a țesut alte segmente ale cosmosului creând un model pe care-l urmează și celelalte viețuitoare care sunt figurate pe altarele neolitice. Sensul țesutului este acela de articulare treptată. Învelirea feliilor de pământ în bucăți de pânză pentru a înălța bustul zeiței din sanctuarul de la Parța, poate fi și el un gest ritual subliniat de arheologi, subliniindu-se astfel vocația cosmogonică a divinității feminine, ariciul⁹⁶ prin omnisciența sa nefiind decât una din epifaniile zeiței.

Prezența râșniței în incinta sacră pentru măcinatul ritual poate avea aceeași funcție ca și uneltele din silex necesare sacrificării animalelor, aceea de a zdrobi, a sacrifica boabele de cereale pentru a fi consumate. Atât animalele cât și cerealele trebuiau să moară ca și omul de altfel, pentru a renaște. Consumarea lor rituală se datorau germenilor pe care îi conțineau, capabili să revigoreze viața, pentru că și omul contribuia prin gesturi rituale, dar și prin muncă la protecția, stimularea și derularea integrală a ciclului reproducerii vieții animale și vegetale.

Gropile din apropierea sanctuarelor în care erau puse figurine reprezentând divinități, vase ceramice folosite în diverse ritualuri și oasele animalelor consumate, nu pot fi reduse la o funcție menajeră. Ele aveau mai degrabă funcție rituală și poate fi motivată prin concepția de ansamblu cu privire la renaștere. Îngroparea, întoarcerea în sânul Mamei Pământ pentru regenerare era indispensabilă unei noi renașteri⁹⁷.

Un interes deosebit îl reprezintă coloanele care marcau deschideri în spațiul sanctuarelor de a Parța inclusiv intrarea principală, pe care erau puse capete de animale. Prezența acestor simboluri poate fi înțeleasă dacă apelăm la concepția cu privire la spațiu și timp, care în societățile tradiționale nu erau omogene și continui, ci neomogene și discontinue. Spațiul și timpul erau împărțite în porțiuni sacre, cunoscute, și profane, necunoscute, populate de demoni și ființe ostile omului. Orice spațiu nou luat în posesie de către om era cosmizat, consacrat prin reiterarea cosmogoniei. La fel și timpul. Este împărțit și el în spațiu de timp sacru și profan. Timpul sacru este timpul în care zeii au făcut lumea, activitate semnificativă pentru om, adică timpul sărbătorilor. Celălalt timp, profan era destinat muncii.

Spațiile construite ca și corpul omului trebuiau apărate de forțe ostile. Aceste simboluri trebuiau să protejeze locuințele și spațiile sacre⁹⁸. Din această concepție derivă decorul arhitecturii tradiționale al locuinței și monumentelor religioase, ușile, ferestrele, streșinile caselor au deschideri protejate în care regăsim numeroase simboluri ale divinităților diverselor, epoci, semnul solar, șarpe, capete de cai, cruce etc. Nu dorim să ne substituim arheologilor și să găsim sensul tuturor simbolurilor. Ceea ce se poate constata și se conturează cu mai multă certitudine este faptul că neoliticul nu a pus numai bazele civilizației dar a schițat și coordonatele vieții spirituale în care și-au găsit locul succesiv mai multe sisteme religioase formând straturi de civilizație și substanța spiritualității tradiționale. Devine tot mai evident că poți înțelege universul creației folclorice și al artei tradiționale fără să apelezi la începuturile culturii și la izvoarele ei.

THE ROMANIAN TRADITIONAL VISION ABOUT THE WORLD

This study presents the fundamental themes of traditional creation and the principles that ground cultural creation in a romanian traditional vision about the world, whose origin goes down till the beginning of european culture.

There are analysed epoques of great cultural creation in the history of culture: the paleolithic, the neolithic and the metals epoque.

NOTE

1. Alexandru I. Amzulescu, *Balade populare românești*. Introducere, indice tematic și bibliografic. Antologie, Ed. Academiei București, 1964; Idem, *Cântecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice*, Ed. Academiei, București, 1981; Idem, *Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice*, Ed. Academiei, București, 1983; Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc*, I–II, București, 1983; Constantin Brăiloiu, *Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, moldova și Bucovina*, București, 1932, Idem, *Ale mortului din Gorj*, București, 1936; Gheorghe I. Brătianu, *O enigmă și un miracol istoric, poporul român*, București, 1940; Monia Brătulescu, *Colinda românească*, Ed. Minerva, București, 1981; Teodor I. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iași, 1880; Aurel I. Candrea, *Folclorul medieval român comparat. Privire generală. Medicină magică*, București, 1944; Dumitru Caracostea, *Poezia tradițională română – Balada poporană și doina*, Vol. I–II, București, 1969; Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și alte popoare*, Ed. Minerva, București, 1983; Dumitru Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, Ed. Albatros, București, 1995; Adrian Fochi, *Miorița, tipologie, circulație generală*, Ed. Academiei, București, 1964; Idem, *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, București, 1975; Ion Ghinoiu, *Lumea de dincolo*, Ed. Fundației culturale române, București, 1991; Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură populară românească*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977; Sabina Ispas, Doina Truță, *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic*, 4 vol., București, 1985–1989; Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculescu, *Cântecul zorilor și bradului*, București, 1988; Simion Fl. Marian, *Ornitologia poporană română*, Tom. I–II, Cernăuți, 1863; Idem, *Nunta la români*, București, 1892; Idem, *Înmormântarea la români*, București, 1892; Idem, *Sărbătorile la români*, Vol. I, București, 1898; *Ibidem*, Vol. II, București, 1899; *Ibidem*, Vol. III, București, 1901; Elena Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, Vol. I, Cernăuți, 1903; Tudor Pamfilie, *Sărbătorile de vară la români*, București, 1910; Idem, *Povestea lumii de demult, după credințele poporului român*, București, Viena, 1913; Idem, *Sărbătorile la români. Sărbătorile de toamnă și postul Crăciunului*, București, Leipzig, Viena, 1914; Idem, *Mitologia românească*, Vol. I, București, 1916; *Ibidem*, Vol. II, București, 1916; *Ibidem*, Vol. III, București, 1924; I. I. Russu, *Etnogeneza românilor*, București, 1981; Cristea Sandu Timoc, *Cântece bătrânești și doine*, București, 1967; Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparație cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, 1895; G. Dem Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885; Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Ed. Academiei, 1985.
2. Marianne Mesnil, *Etnologul între șarpe și balaur*, Ed. Paideia, 1977, p. 44–45.
3. Nicolae Boboc, *Motivul premioritic în lumea colindelor*, Ed. Facla, Timișoara, 1985.
4. Mircea Eliade, *Mioară năzdrăvană*, „De la Zalmoxis la Genghis-Han”, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 223–250.
5. Alexandru I. Amzulescu, *Cântecul epic românesc, tipologie și corpus de texte poetice*, Ed. Academiei, București, 1981.
6. Monica Brătulescu, *Colinda românească*, Ed. Minerva, București, 1981; Sabina Ispas, Doina Truță, *Lirica de dragoste*, Ed. Academiei, București, 1985, Vol. I–III.
7. Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură populară românească*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
8. Ovidiu Paradima, *O viziune românească asupra lumii*, ediția a II-a, Ed. Seculum, București, 1995.
9. *Ibidem*, p. 8.
10. *Ibidem*, p. 9.
11. *Ibidem*, p. 10.
12. *Ibidem*, p. 42, „Ne interesează deci, în folclor, ceea ce se individualizează în trăsături tipice, iar nu ceea ce se aseamănă prin coincidențe materiale. Pe noi nu ne mai pot deruta aceste coincidențe, deoarece căutăm să privim orice trăsătură ca făcând parte dintr-un tot organic. Organicism înseamnă nu numai viață ci și armonie a întregului. Nu mai putem fi deci robii amănuntelor, căutându-le asemănări mecanice peste mări și țări, ci căutăm să fim înfățișătorii înțelegători ai întregului. Cosmosul folcloric nu este o certitudine geografică, ci una metafizică. În consecință, nici spațiul său nu va fi cel geografic, uitându-i dimensiunile lui de lungime și de lărgime”.
13. Mircea Eliade, *Le sacré et Le profan* 1965. Idem, *Le mythe de l'Éternel Retour* (1949); Idem, *Aspects de mythe* (1963); Idem, *La nostalgie des origines* (1970); Idem, *Images et symboles* (1952); Idem, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I–III, 1976–1983; Idem, *Istoria religiilor și culturilor populare în Anuarul arhivei de folclor*, VII–XI, Ed. Academiei, 1991.
14. Aplicațiile cercetării concrete sunt prezente în vol. „De la Zalmoxis la Genghis-Han”, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980.
15. „Este demult convingerea noastră că o filozofie a culturilor populare nu se poate clădi decât după o lungă și disciplinată familiaritate cu documentele pe care etnografia și istoria religiilor ni le pun la îndemână. Această familiaritate presupune ani de căutări fără glorie, extenuante analize verticale ale unui singur sector pentru precizarea circulației unui motiv, dar între altele ea are avantajul de a feri pe cercetător de orice generalizare pripită, și mai ales îl îmbogățește pe cercetător cu o anumită putere de divinație, îngăduindu-i să distingă ceea ce e arhaic și permanent de ceea ce este secundar și local în creațiile folclorice” (Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Ed. Publirom, București, 1943, p. 67).

16. *Ibidem*, p. 7.
17. *Idem*, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 36.
18. *Ibidem*, p. 39.
19. „Atât hinduismul și islamul, cât și istoria religioasă a Chinei, Japoniei sau Americii Centrale își descoperă noi dimensiuni și noi valori în măsura în care sunt corect și exhaustiv analizate originile lor protoistorice iar pe de altă parte raporturile lor cu sistemele culturale și tehnologiile dominante... Exegeza materialelor românești și S-E europene înlesnește analiza tradițiilor religioase populare din India, Asia Centrală, Extremul Orient și Mesoamerica, și este la rândul ei validată de rezultatele obținute în aceste arii culturale“. (Mircea Eliade, „De la Zamolxis la Genghis-Han“, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 16.
20. *Ibidem*, p. 18, „Deocamdată nu putem avansa în cunoașterea vieții religioase a acestei regiuni a Europei decât prin monografii independente deși complementare“.
21. *Ibidem*, p. 17.
22. Pentru modul de funcționare a instrumentului cultural în analiza și sinteza realității, vezi studiul nostru, „Originea, semnificația și funcționalitatea simbolurilor“, în Oltenia. Studii și comunicări, Etnografie, Vol. VIII, Craiova, 1997, p. 5.
23. Georg-Lucacs, *Estetica*, Vol. I, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 421–422; „orice formă teoretică conceptuală de reflectare cere deja în viața cotidiană o neîntreruptă comparație cu originalul ei din realitate, și anume atât a întregului cât și a tuturor detaliilor individuale“. „Reflectarea așadar nu poate să devină autonomă și să stabilească o relație proprie nemijlocită cu conștiința“.
24. Mircea Eliade, „De la Zalmoxis la Genghis-Han“, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 87–135.
25. Dumitru Berciu, *La izvoarele istoriei*, București, 1967, p. 75. „Cultura ceramicii liniare s-a format în regiunile de loess ale Europei Centrale de unde în etape diferite s-a răspândit în toate direcțiile, purtătorii culturii ceramice liniare ajungând până la bazinul Parisului și în Belgia, iar spre răsărit până la bazinul Bugului. Pe teritoriul țării noastre ceramica culturii liniare a cuprins toată Moldova, N-V Munteniei și o parte din Transilvania. Răspândirea acestei culturi s-a realizat prin deplasarea triburilor de crescători de animale și cultivatori. Se cultivau: acul, mazărea, fasolea și inul. Dintre animalele domestice se creșteau: vitele, oaia, capra, porcul și câinele. În unele așezări procentul de animale domestice ajunge la 80%. Se vâneau: elanul, cerbul și mistrețul“.
26. Anton Dumitriu, *Culturi eleate și culturi heracleitice*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.
27. Mircea Eliade, *Traité d'histoire de religions*, Payot, Paris, 1975, p. 304.
28. *Ibidem*.
29. *Ibidem*, p. 304.
30. *Idem*, *Psihologia meditației indiene*, Ed. Jurnal literar, București, 1992, p. 54: „Prin yoga se înțelege metoda folosită la controlul vieții psihice, la stăpânirea tuturor constituenților personalității. Originile practicilor yoga coboară în civilizațiile de la Mohenjo-Daro și Harapa din timpul celui de-al treilea mileniu î.Hr., dezvoltate pe valea Indusului și în India. Aici s-a descoperit o plăcuță din lut cu un personaj așezat într-o postură caracteristică yoga. Figurinele de ceramică reprezentând o pereche divină în poziție de meditație cu mâinile sprijinind capul, descoperite la Hamangia, în Dobrogea, în neolitic (mileniul al IV-lea) pot fi considerate ca expresii primare ale tehnicilor yoga. Purtătorii culturii Hamangia au emigrat din orient. Sub influența indoeuropenilor reprezentarea divinităților în această ipostază dispare“.
- „Yoga a fost însă, una din acele descoperiri ale cărei creșteri nu s-a oprit niciodată. Folosită de mai toate religiile și sectele ca o tehnică indispensabilă meditației, ea ajunge și un sistem filozofic, și ca o cale de mântuire și un izvor de creație folclorică“.
31. Marija Gimbutas, *Civilizația Marii zeițe și sosirea cavalerilor războinici*, Ed. Lucretius, București, 1997, p. 67–119; Vladimir I. Georgiev, *L'ethogenèse de la péninsule Balcanique d'après les données linguistiques*, în „Studia Balcanica“, Edition de l'Académie Bulgare des Sciences, Sofia, 1971, p. 155–170; Miliutin V. Garasanin, *Nomades des steppes et autochtones dans le sud-est européen à l'époque de transition du néolithique à l'âge de bronze*, în „Studia Balcanica“, Sofia, 1971, p. 9–14; Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, Ed. Albatros, București, 1986, p. 11–19.
32. George Dumezil, *Zeiți suverani ai indoeuropenilor*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1997, p. 203–213; Gheorghe Mușu, *Din istoria formelor de cultură arhaică*, Ed. Științifică, București, 1973, p. 127–128.
33. Rodica Tanțău, *Meșteșugurile la geto-daci*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 7–28.
34. G. Dumezil, *Mythes et dieux des germains*, Paris, 1939, p. 136–137.
35. *Documente privind istoria României*, Ed. Academiei, București, 1964, p. 40.
36. *Ibidem*, p. 31.
37. *Ibidem*, p. 71.
38. *Ibidem*, p. 37.
39. *Ibidem*.
40. *Ibidem*, p. 27: „Sciții orbesc pe toți sclavii lor, pentru a-i folosi la mulsul laptelui pe care îl beau... După ce l-au muls, îl toarnă în ciubere adânci de lemn, așezându-i pe cei orbiți în jurul vaselor, ca să bată laptele și să scoată din el partea care se ridică deasupra și pe care o prețuiesc cel mai mult, iar ce rămâne dedesubt e socotit mai puțin bun.“

Ca să îndeplinească acestea scîiții îi orbesc pe toți prinșii de război. Într-adevăr ei nu sunt plugari, ci nomazi”.

41. *Ibidem*, p. 37: „Acestea le sunt obiceiurile. Iar cu capetele, nu ale tuturor, ci numai ale celor mai înverșunați dușmani fac așa: după ce taie (fiecare) cu ferăstrăul țeasta mai jos de sprâncene, o curăță. Săracii o învelesc cu piele de bou neargăsită, folosindu-se de ea chiar în felul acesta. Bogații, pe lângă acest înveliș de piele neargăsită, mai poleisc țeasta și cu aur pe dinăuntru și o folosesc ca pe un pocal, ca să bea din ea. Tot așa fac chiar și cu țestele rudelor, dacă se iscă între ei vreo ceartă și dacă și-au biruit potrivnicul în fața regelui. Când vin străinii pe care-i cinstesc foarte mult, le arată țestele și-i lămuresc cum că niște rude apropiate s-au gâlcevit cu dânsii și că i-au înfrânt pe oamenii aceia numindu-și ei isprava, faptă vitejească”.
42. Vladimir Dumitrescu, Alexandru Vulpe, *Dacia înainte de Dromihete*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 64–73; Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacică*, Ed. Albatros, București, 1986, p. 26.
43. Mircea Eliade, *Făurari și alchimiști*, Ed. Humanitas, București, 1996, p. 78.
44. J. G. Frazer amintește în „Creanga de aur” rolul fertilizant al focului în tradiția popoarelor europene: „Obiceiul de a purta făclii aprinse de paie (brandons) în prima duminică a Postului Mare, prin livezi și pe ogoare pentru a le fertiliza, pare să fi fost răspândit pretutindeni în Franța, fie că era sau nu însoțit de practica de a aprinde focuri ceremoniale în aer liber. În Picardia, în prima duminică din Postul Mare, poporul ducea torțe pe câmpuri, descântând șoarecii de câmp, neghina și mătura. Ei credeau că acest procedeu face mult bine grădinilor și că ceapa va crește mare. Copiii alergau pe ogoare cu torțele în mână, ca să facă pământul mai roditor”. (J. G. Frazer, *Creanga de aur*, Vol. IV, Ed. Biblioteca pentru toți, București, 1980, p. 297).
45. Georges Dumézil, *Mit și epopee*, Ed. Științifică, București, 1993, p. 313–355; 859–935.
46. Ștefan Enache, Ilie Sandu, *Construcții cu așezarea centrală a vetrei în N-V Olteniei. Obiceiuri și credințe legate de vatră* în „Revista Muzeelor”, nr. 2/1972, p. 157–162.
47. André Leroi-Gouhan, *Gestul și cuvântul*, Vol. II, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 50.
48. Ideea de arhetip în sens de model al unei culturi este legată de tipurile istorico-culturale consacrate de cercetarea științifică și care pot fi recunoscute și reprezentate de mitul cosmogonic, ca model pentru toate celelalte categorii de mituri și rituri. Din această perspectivă există mai multe arhetipuri corespunzător tipurilor de cosmogonii și civilizații. Arhetipul culturii tradiționale românești, de pildă, este dat de mitul cosmogonic (cum a făcut D-zeu. lumea) în care găsim și motivația creației și maniera sau tehnica de realizare, în care regăsim o atitudine de principiu. Firicelul de nisip adus din fundul apelor va crește în maniera vegetației, a plantei și va fi modelat în tehnica olăritului pentru a da naștere la munți și văi, iar zilele și nopțile vor fi create prin împletire precum firele de lână, unul alb și altul negru. Acest principiu îl vom regăsi în toate celelalte categorii de obiceiuri semnificative.
49. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, Vol. II, 1981, p. 1–32.
50. Marin Cărciumaru, *Mărturii ale artei rupestre preistorice în România*, Ed. Sport-Turism, București, 1987, p. 132–133 („Observațiile ulterioare au cuprins 66 de peșteri și adăposturi sub stâncă din cca. 110 cunoscute la acea dată) ce conțineau 2188 de figuri de animale, repartizate astfel pe specii: 610 cai, 510 bizoni, 205 mamuți, 176 mufloni, 137 boi, 135 căprioare, 112 cerbi, 84 reni, 36 urși, 29 lei, 16 rinoceri, 8 cerbi megaceros, 3 carnivore neprecizate, 2 mistreți, 2 capre negre, o antilopă saiga, 6 păsări, 8 pești, 9 animale nedeterminate”).
51. Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1999.
52. Idem, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Ed. Științifică, București, 1994, Vol. I, p. 31.
53. Marin Cărciumaru, *Mărturii ale artei rupestre preistorice în România*, Ed. Sport-Turism, București, 1987, p. 79–88.
54. *Ibidem*, p. 67, fig. 10; p. 182–183, fig. 78.
55. *Ibidem*, p. 182.
56. D. Protase, *Riturile funerare la daci și daco-romani*, Ed. Academiei, București, 1971, p. 49–50, fig. 16; Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, Ed. Albatros, București, 1986, p. 172–214; 347–356.
57. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Ed. Științifică, v. I. București, p. 32.
58. *Ibidem*, p. 32–35.
59. Marija Gimbutas, *Civilizația Marii zeițe și sosirea cavalerilor războinici*, 1997, p. 41; „În paleoliticul superior, mai ales în jur de 25.000 î.e.n., a avut loc o adevărată explozie a expresiei artistice, care s-a manifestat prin numeroase picturi rupestre, gravuri pe stâncă și sculpturi. Peșterile în care s-au găsit reprezentări animaliere și gravuri bine executate erau sanctuare pentru practicarea unor ritualuri de inițiere și probabil a multor altor ceremonii legate de venerarea divinității feminine”.
60. Radu Florescu, *Prefață la Marija Gimbutas. Civilizație și cultură*, Ed. Meridiane, București, 1989, p. 8.
61. Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură*, Ed. Meridiane, București, 1989, p. 53–55.
62. *Ibidem*.
63. *Ibidem*, p. 55.
64. *Ibidem*.
65. Dumitru Berciu, *La izvoarele istoriei*, Ed. Științifică, București, 1967, p. 193–196.
66. James George Frazer, *op.cit.*, p. 316.
67. Ion I. Ioniță, *Dealul Mohului*, Ed. Minerva, București, 1996, p. 134–165.
68. James George Frazer, *op.cit.*, p. 336.
69. Marija Gimbutas, *Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici*, Ed. Lucretius, 1997, p. 51.

70. *Ibidem*.
71. Ștefan Enache, Teodor Pleșa, *Zona etnografică Dolj*, Ed. Sport-Turism, București, 1982.
72. Marija Gimbutas, *Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici*, p. 52.
73. *Ibidem*.
74. *Ibidem*.
75. Jean Chevalier, Alain Gherbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994, p. 204–210; Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, Ed. Minerva, București, 1986, p. 94–109.
76. Marija Gimbutas, *Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici*, p. 51.
77. *Ibidem*, p. 53.
78. *Ibidem*.
79. *Ibidem*, p. 54.
80. Simion Fl. Marian, *Peștii pământului*, în Tony Brill, *Legende populare românești*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 179–182.
81. Marija Gimbutas, *idem*, p. 54.
82. *Ibidem*, p. 57.
83. *Ibidem*.
84. Gheorghe Lazarovici, Zoia Kalmar, Florin Drașoveanu, Adrian S. Luca, *Complexul neolitic de la Parța*, în Banatica, Reșița, 1985, p. 7–71; Gheorghe Lazarovici, *Venus din Zăuan*. Despre credințele și practicile magico-religioase, în *Acta Muzei Porolissensis*, XII, Zalău, 1988, p. 29–70.
85. *Ibidem*, p. 31.
86. *Ibidem*, p. 32–34.
87. Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură*, Ed. Meridiane, București, 1989, p. 115–116.
88. Mircea Eliade, *Traité d'histoire de religions*, Payot, Paris, 1975, p. 347–349.
89. Ion Ginoiu, *Lumea de aici, lumea de dincolo*, Ed. Fundației culturale române, Buc., 1999, p. 43–44; 125–203; Marin B. Marian, *Mitologia oului*, Ed. Minerva, București, 1992.
90. Victor Kernbk, *Miturile esențiale*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 46, 56, 62.
91. *Enciclopedia civilizației romane*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 260.
92. D. Berciu, *Arta traco-getică*, Ed. Academiei, București, 1969, p. 157, fig. 110.
93. Sim. Fl. Marian, *Legende de Maicii Domnului*, Ed. Academiei, București, 1904, p. 204.
94. *** *Folclor din Oltenia*, Ed. pentru literatură, București, 1968, V. III, p. 12.
95. Tony Brill, *Legende populare românești*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 167–169.
96. Mihai Coman, *Mitologia populară românească*, Ed. Minerva, București, 1988, V. I, p. 78–93.
97. Mircea Eliade, *Miturile eternei reîntoarceri*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 55–94.
98. Idem, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 21–105.

SEMNE MASCULINE	SEMNE FEMININE	CUPLURI DE SEMNE

Figura 1. Variante de semne masculine și feminine din peșterile cu artă rupestră paleolitică (după A. Leroi-Gourhan, 1964).

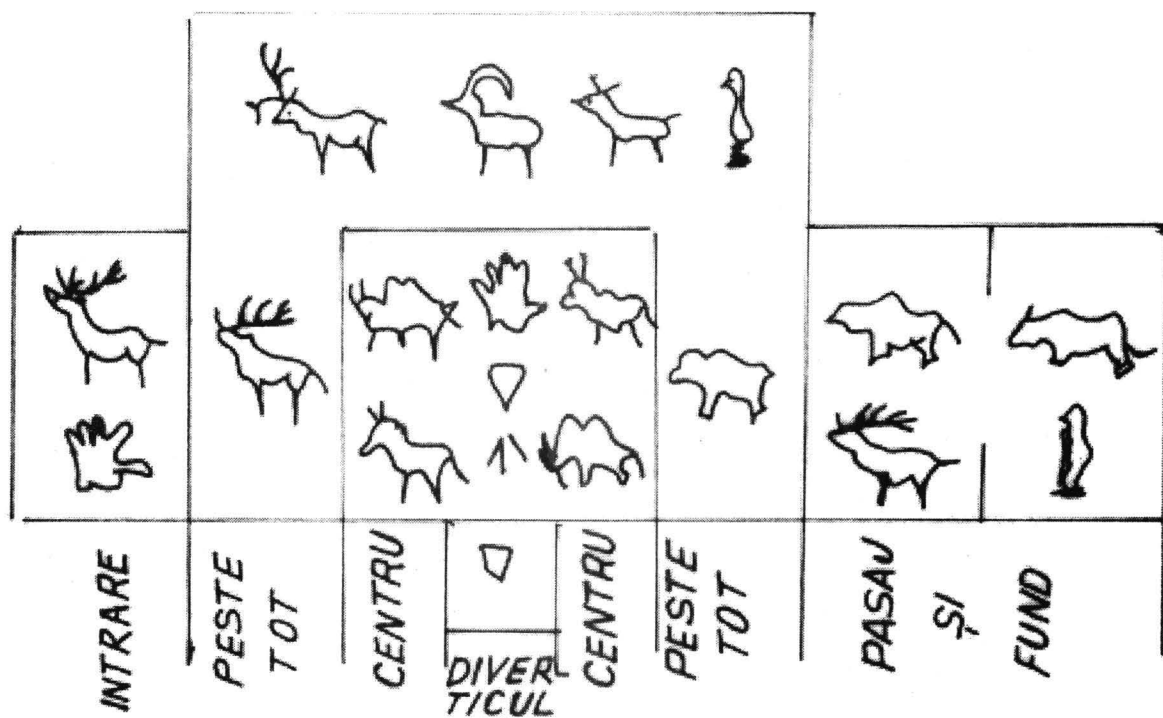


Figura 2. Dispoziția ideală a animalelor într-un sanctuar paleolitic (după A. Leroi-Gourhan, 1965).



Figura 3a.
Sculpturi în lut redând porci, cultura
Cucuteni.

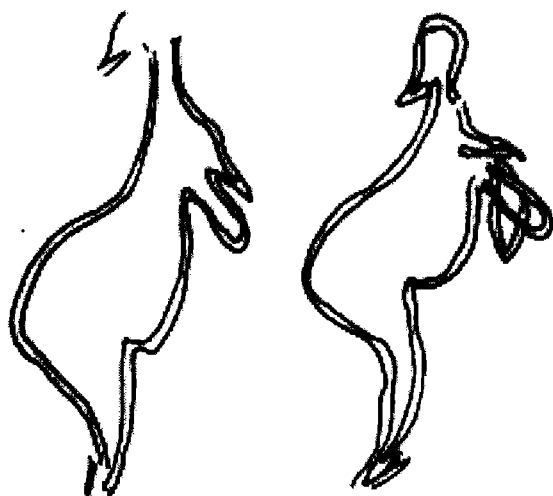


Figura 3b.
Nuduri de femei din paleoliticul
superior, cu sânni atârănând, aripi în loc
de brațe și măști de pasăre (figura din
dreapta). Pech-Merle (Cobrerești) Lot,
sudul Franței. Înălțimea, aproximativ 70
cm. Pictură cu degetul, probabil
magdalian.

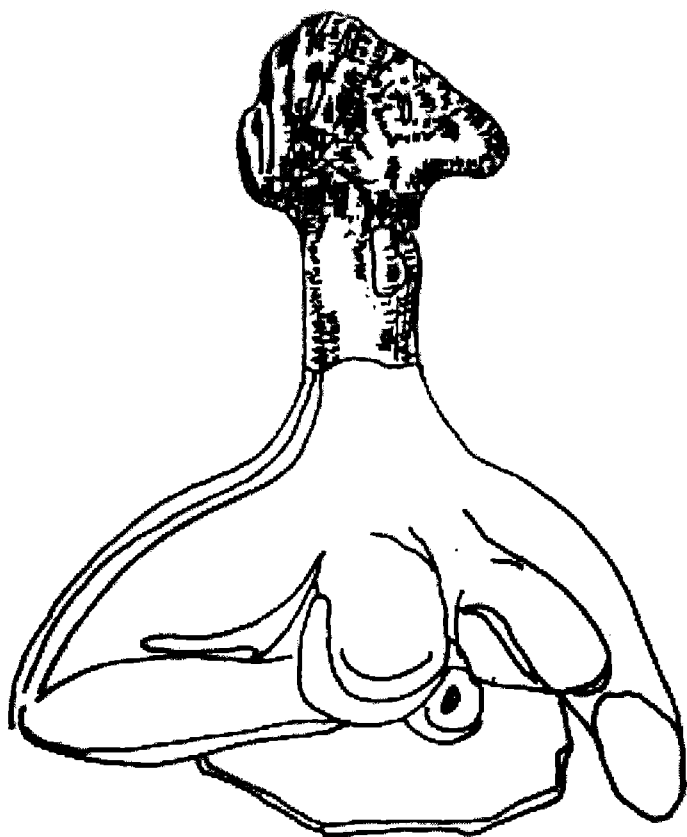


Figura 3c.
Zeită-pasăre cu un nas masiv, ochii în
formă de boabă de cafea, păr pieptănat
neted cu coc. Cultura Sesklo, Achilleion,
lângă Farsala. Artefact găsit într-un
templu datat 5900–5800 î.e.n. Tors
restaurat din teracotă, picioarele
pierdute, înălțimea aproximativ 5 cm.



Figura 4.
Rast. Figurină din teracotă,
reprezentând o pereche.



Figura 5.
Vădastra. Figurină, cu o stilizare
deosebit de viguroasă și cu decor
meandric, excizat și încrustat.



Figura 6.
Figurină dublă de la Crușovu – Cultura Vădastra. Pe un
soclu în formă de coșuleț, două figurine – pereche – cu
trunchiuri omenеști și capete de animale, poate măști,
berbec și vacă.

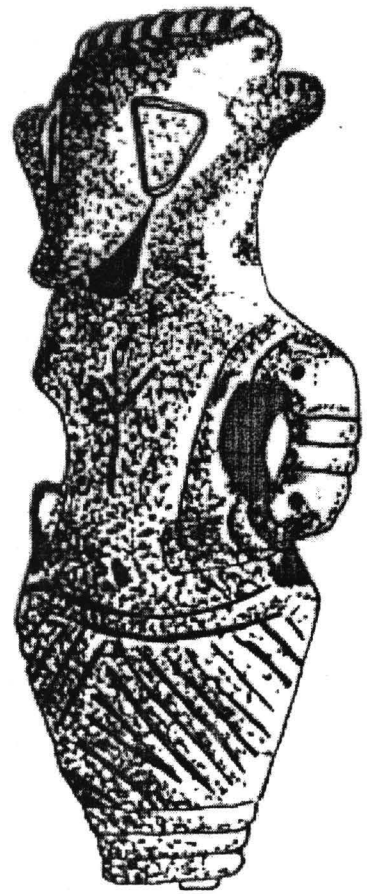


Figura 7.
Statuetă a zеiței-pasăre de la Vinca cu cioc
caracteristic de rață. Teracofă, cultura, Vinca.



Figura 8. Zeița gravidă în ipostaza Mamei-Glie într-o scenă rituală. Celelalte două figurine sunt zvelte și tinere,
una redând cu siguranță un bărbat Cultura Cucuteni B1, Ghelăleşti-Nedeia, jud. Neamț începutul mileniului
al IV-lea î.e.n. reproducere după Marija Gimbutas, „Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici”.

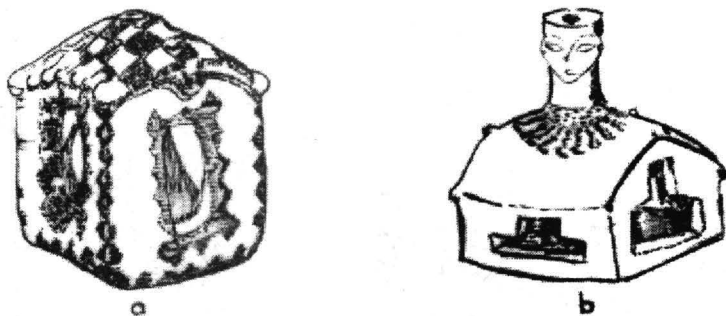


Figura 9. Modele în lut ale unor temple aparținând culturii Sesklo, Thessalia, cca 6100–6000 î.e.n. – Crannpn (Douraki sau Khalkiades); b. Model de templu în lut de la Porodin, Macedonia, cu intrări în formă de T inversat și cu masca zeiței pe un cilindru în acoperiș.

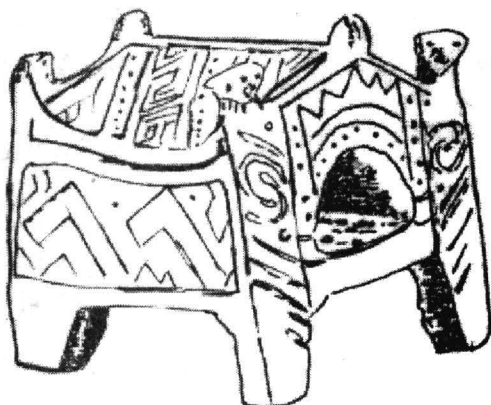


Figura 10. Model de templu (teracotă) împodobit cu semne sacre și simboluri. Cultura Vinca, așezarea Gradeșnița, nord-vestul Bulgariei, cca. 5000–4500 î.e.n.

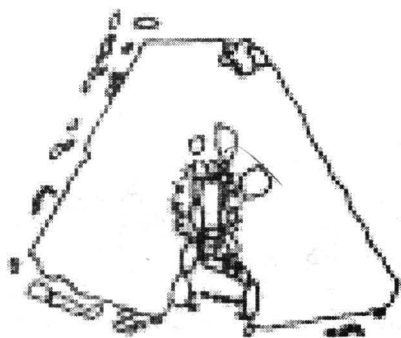


Figura 11a. Caracteristicile interiorului unui sanctuar din cultura Lepenski Vir. Podeaua trapezoidală este din var roșcat. În centru se află un altar rectangular de sacrificiu delimitat de pietre. Altarul este evidențiat de pietre subțiri așezate vertical, într-un motiv de triunghiuri continue. În spatele altarului se află o statuie. Lepenski Vir Id, sanctuarul nr. 19, circa 6000 î.e.n. diametrul circa 7 m.

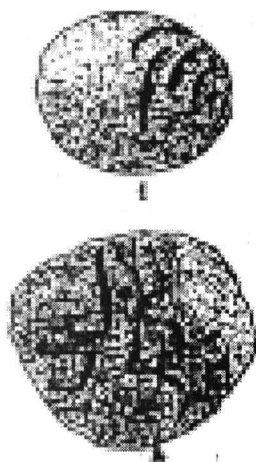


Figura 11b. Sculpturi în gresie în formă de ou, decorate cu linii labirintice mendrate; s-au găsit în podeaua de gresie roșie, în spatele altarului, dintr-un sanctuar (1) de la Lepenski Vir I c-d, nr. 37, 14,2 × 19 cm; (2) Lepveski Vir I-II, 31 × 27 cm.

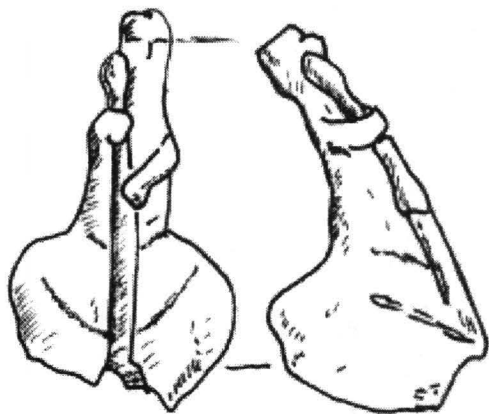


Figura 12. Una din cele 32 de figurine găsite în sanctuarul de la Sabatinovka, ținând în mână un șarpe, după (Marija Gimbutas).

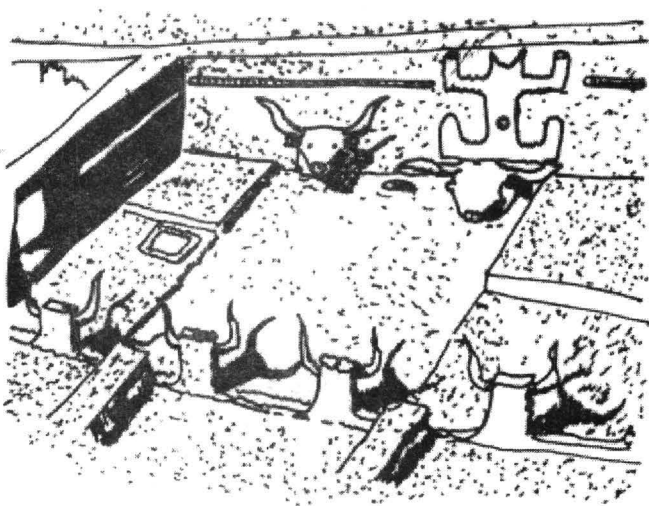


Figura 14. Sanctuar de la Ctal Hüyük, cu zeița-broască, înălțimea 1,2 m. Imediat sub aceasta se află un cap mare de taur cu coarnele laterale. Un alt cap de taur se află pe peretele opus. Sanctuarul Vi, B8. Începutul mileniului al VI-lea î.e.n.

Reproducere după Marija Gimbutas, „Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici”.

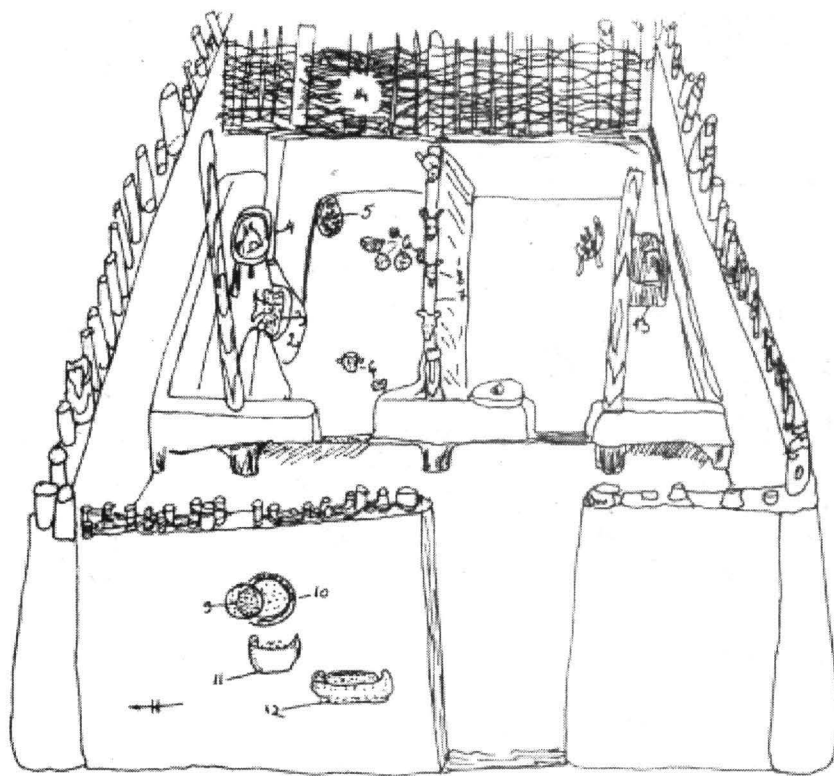


Figura 15a. Reconstituirea încăperii de vest a sanctuarului. 1 – Soclu pentru statuia-bust; 2 – Soclu pentru statuia-bust nr. 2; 3 – Statuia-bust nr. 2; 4 – Vatră portativă pentru ars ofrande; 5 – Vas cu fața umană; 6 – Vase depuse ca ofrande; 7-8 – Perete despărțitor cu trofee în partea superioară; 9 – Orificiul rotund sugerând soarele; 10 – Bucată de lut în formă de lună; 11 – Cupă adosată la zid, pentru depus ofrande; 12 – Râșniță adosată la zid, cu pat de lut, pentru râșnitul cultic; 13 – Casetă de lut pentru ofrande de cereale; 14 – Orificiul rotund; B) Reconstituirea încăperii de est. 1 – Soclul statuii duble; 2 – Statuia dublă; 3 – Tăvi din chirpici pentru ofrande; 4 – Idol-bust nr. 1; 5 – Capete de tauri din lut cu coarne; 6 – Tavă suspendată pentru ofrande; 7 – Tavă din ceramică pentru ofrande; 8 – Vatră portativă pentru ars ofrande; 9 – Cupă din chirpici pentru ofrande; 10 – Perete despărțitor de masa-altar; 11 – Trofee de animale de mărime mijlocie; 12 – Elemente arhitectonice de pe marginea mesei-altar; 13 – Alveolări pentru ofrande; 14 – Orificiu rotund.

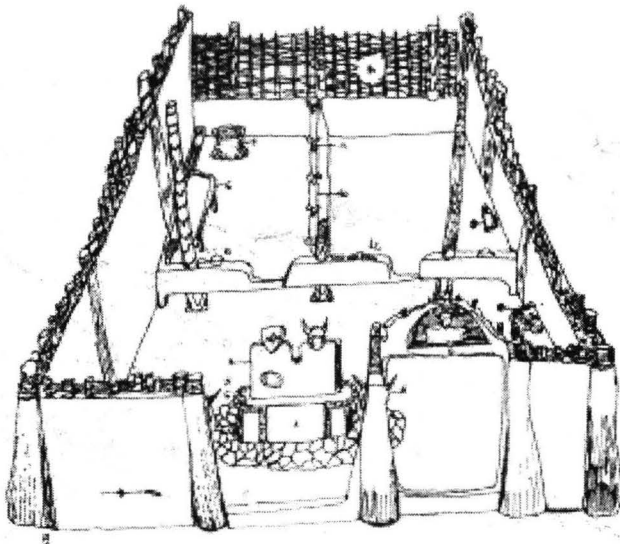


Figura 15b.

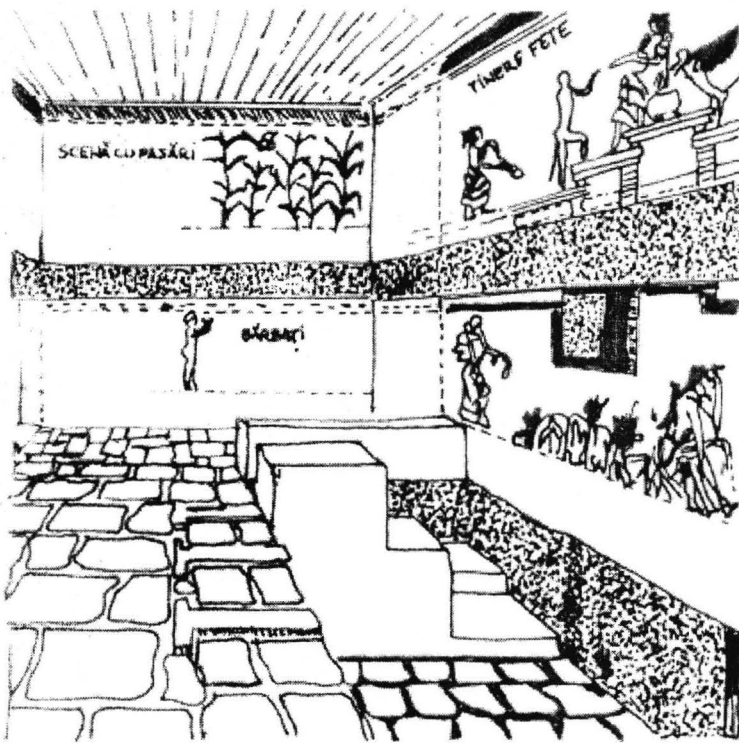


Figura 16. Frescă din insula Thera, sanctuarul Xerte 3, secolul al XVI-lea î.e.n.

„Stăpâna animalelor se află la nivelul superior.

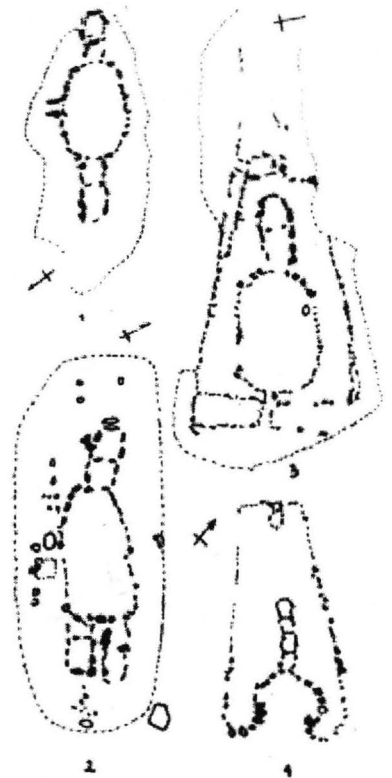
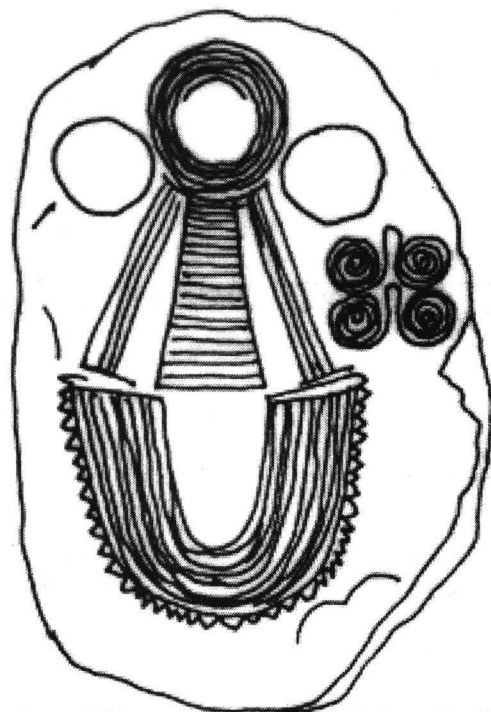
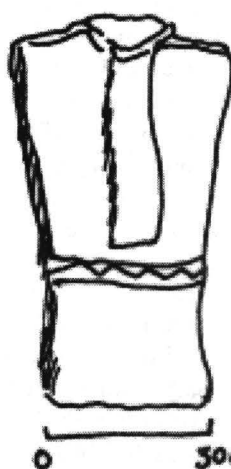
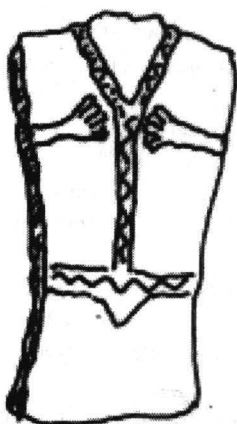


Figura 17. Planul așa-numitului „mormânt-curtă”. Multe dintre morminte au contur de corp uman (reprezentând zeița). Neoliticul irlandez, prima parte a mileniului al III-lea î.e.n. (după R. De Valera, *The Court Cairns of Ireland*, „Proceedings of the Royal Irish Academy”, 60, 1960, p. 8–140).



Stele din peștera de lângă Tegelio Valtolina, nordul Italiei. Soare radiind (în loc de cap?) cu două cercuri de ambele părți, două pandantive dublu-spirale și o platoșă.

Stele de la Bagnolo, Valcomonica, nordul Italiei (0,80 × 1,30 m) gravate cu un soare iradiind (capul), o platoșă (cu partea superioară în jos), poate un simbol al cerului senin (lumina zilei), un pandantiv dublu-spiral (simbol al luminii dimineții și serii sau verii și iernii?), două pumnale și două securi cu găuri lungi pentru înmănușare, o scenă de arat, cu o pereche de boi înjugăți și 7 animale (redate neclar: cai, câini, sau cerbi?).



Stele de la Baia de Criș, jud. Hunedoara. Securea cu gaură de înmănușare este redată la centură. Capul s-a pierdut, brațele sunt redate. În față un guler triunghiular extins până la centură, iar pe spate o curea este agățată de guler.

Figura 18. Reproducere după Marija Gimbutas, „Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici“.

INSTRUMENTE MUZICALE TRADIȚIONALE ÎN OLTENIA*

Viorica TĂTULEA

Înțelegerea deplină a valorilor de patrimoniu ale cântecului popular din Oltenia nu se poate realiza fără o temeinică cunoaștere a instrumentelor muzicale tradiționale.

I. Istoricul cercetărilor asupra instrumentelor muzicale

Referiri la instrumentele muzicale apar încă în scrierile cronicarilor.

De la Grigore Ureche aflăm că voievozi ca Aron Vodă (1451–1457) nu se săturau „de cimpoiși”, precum și că „Ștefan vodă tocmişă puținii oameni pentru lunca Bârladului, ca să amăgească (pe turci – n.n.) cu bucime și cu trâmbițe”¹. În Letopisețul Țării Moldovei, Miron Costin vorbește de „cimpoieșul cu cimpoile îmbrăcate în urșnicu”, iar Ion Neculce în „O seamă de cuvinte” spune că Iordache Logofătu „zice în flueru”².

Însemnări cu privire la muzica vremii și la instrumentele muzicale folosite apar și în opera lui Dimitrie Cantemir, el însuși interpret la tambură. „Instrument oriental, cu gâtul lung și cu coarde de sârmă”³ și autor al unor compoziții „scrise pentru voce și parte pentru neiu și tambura”⁴. Din opera lui Dimitrie Cantemir aflăm că, pe lângă „muzica creștinească”, alcătuită din „tobe și trâmbițe”, protocolul cerea domnilor moldoveni să aibă și o „muzică turcească”. La înscăunarea domnilor, însuși sultanul le dădea și „o ceată de muzicanți, de care are și vizirul”⁵. Ansamblul era alcătuit din „nouă tobe, nouă zurnazenii, sau care cânta în zurna, adecă fluier, șapte bornxenii sau trompetari, patru zilldzani, cari bat în zil, o specie de discuri de aramă, cari bătându-le unul de altul au un sunet clar și acut”⁶.

În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, date despre folclorul muzical românesc se regăsesc în relatările unor călători străini. Niccolò Barsi, călugăr italian care, întreprinzând o călătorie spre „Tartaria și Circazia”, trece prin Moldova, la 1633, face în memorialul său de călătorie, interesante observații în legătură cu nunta, înmormântarea și alaiul domnesc, împrejurări la care muzica juca un rol important, indicând și instrumentele muzicale folosite la acea dată, în Moldova: „violini, sordellini, piffari, tamburi, collasioni con tre corde”⁷.

Termenul *violino* reprezintă vioara, mențiune foarte importantă care atestă, pentru prima dată, existența vioarei la noi, la 1633 și nu în secolul al XVI-lea, cum s-a afirmat de către unii cercetători care, în mod eronat, au tradus termenul *guslă* prin *vioară* sau în secolul al XVIII-lea, cum au concluzionat alții⁸.

Al doilea instrument enumerat de Barsi, *sordellino* nu poate fi decât „cimpoiul” sau o variantă mai veche a cimpoiului, instrument menționat la noi, pentru prima dată, în Codicele Voronețean, la începutul secolului al XVI-lea⁹.

Piffaro, instrument de suflat, de formă conică și cu ancie dublă „ar corespunde cu zurna turcească sau surla românească”¹¹, pe care Dicționarul limbii române o definește ca „instrument muzical în formă de fluier cu mai multe găuri și cu unul din capete lărgit în formă de pâlnie, întrebuințat în trecut mai ales în armată”¹².

Tamburo reprezintă o specie de tobă, de origine orientală, introdusă în țările europene spre sfârșitul evului mediu, în timp ce *colascioni con tre corde* era un mic instrument cu coarde ciupite, având un gât lung și corp bombat, asemănător cu lăuta, cu care totuși nu se putea confunda „având gâtul mult mai lung, striat de mici prăgulețe transversale”, fiind „mai degrabă o varietate cu trei coarde a tamburei orientale”¹³.

Cam în aceeași vreme (1632), un alt călător străin în trecere prin Țara Românească, Paul Strassburgh, în jurnalul său de călătorie, scris în latinește, adăuga la instrumentele menționate de Barsi, *tympanele* („tympana”), *cornul* („cornua”) și *trâmbițele* („tubae concinuare”), acestea din urmă citate cu prilejul ospățului dat la curtea domnească: „După ce s-a sfârșit convorbirea și au avut loc negocierile au răsunat cornurile și trâmbițele cu mare zgomot pentru a începe prânzul”¹⁴.

Referiri cu privire la viața muzicală din țările române apar și în însemnările unor călători străini din secolul al XVIII-lea. Fiorentino Anton Maria del Chiaro, „secretariu pentru limbile Europei” pe lângă Constantin Brâncoveanu, relatează că la nunțile protipendadei se practica, pe lângă muzica nemțească, și „strumenti a corda sonati da zingari”, adică tarafuri de lăutari țigani care cântau la instrumente de coarde („cetre, leuti, e simili”) ¹⁵. Existența la curțile domnitorilor a unei „muzici valahe”, pe lângă meterhanea, este semnalată și de Franz Joseph Sulzer ¹⁶, ofițer în armata austro-ungară, chemat în țară, pe la 1776, de domnitorul Alexandru Ipsilante, pentru a organiza o școală de drept. Lui Franz Joseph Sulzer i se datorează multe date despre viața muzicală a țărilor românești din vremea sa. El scrie despre diferite tipuri de fluier, despre nai, cobză, țambal, precum și despre instrumentele muzicale turcești, dar pierde din vedere buciul și cimpoiul, instrumente deosebit de importante, în acea vreme ¹⁷. Dintr-o lucrare a lui Jean Louis Carra, rezident într-o vreme în Muntenia, aflăm că: „Vioara, cobza și un fluier cu opt găuri (naiul) sunt instrumentele țărilor” ¹⁸.

În secolul al XIX-lea, alături de muzica autohtonă și de cea orientală, pătrunde tot mai mult moda apuseană, acest amestec dăinuind până la jumătatea veacului trecut, așa cum reiese din Catagrafia orașului Iași, 1820 Mart, a voievoiedului Mihail Grigore Șutu, în care apar trecuți „mehteri”, „mehteribași”, „surlari”, „mozâncanți”, „trâmbaci” (trâmbițași), „fluierași” ¹⁹, deci muzicanți turci și localnici, dar și apuseni.

Cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea este marcată de o intensă activitate de culegere și valorificare a folclorului românesc, activitate declanșată de articolele lui M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Alecu Russo, dar mai ales de apariția primei culegeri de folclor, „Poezii populare ale românilor”, editată de Vasile Alecsandri, în anul 1852, care constituie semnalul și pentru valorificarea folclorului muzical.

Culegerea și valorizarea folclorului muzical în perioada 1848–1900, se încadrează în efortul comun al tuturor provinciilor românești de a făuri o muzică cu caracter național, inspirată din tradițiile cântecului popular. În această tendință se înscriu atât dezbaterile teoretice privind specificul popular al muzicii, cât și activitatea unor folcloriști muzicali și culegerile de melodii populare ale lui Anton Pann, Carol Mikuli, A. Henri Ehrlich.

În prefața bilingvă, română și franceză, la *Airs nationaux roumains*, datată Viena, aprilie 1850, Alfred Henri Ehrlich enumeră printre instrumentele utilizate de către țărani buciul, cavallul, cimpoiul, naiul și chiar vioara: „Les instruments dont se servent les Roumains sont le buccin (chalumeau), le cavall (flûte longue et droite, la campagne indispensable de pâtre), la cornemuse, et la flûte de Pan (naiul – n.n.). Il y a beaucoup de paysans qui jouent aussi du violon, mais les artistes de cet instrument se recontentent plutôt parmi les bohémiens, qui sont les véritables musiciens des villes; ceux-ci se servent aussi de la flûte de Pan et de la kobsa, espèce de mandoline à cordes en métal, qui se jouent avec une pose de plume d'oie. Le chef de la troupe rend la mélodie sur le violon; la flûte de Pan fait ressortir en sons aigus les passages les plus passionnés; la kobsa tient lieu de basse; elle est ordinairement tenue par la plus âgée des artistes bohémiens, qui sur cet instrument exécute les accompagnements les plus difficiles avec une prestesse admirable” ²⁰.

Preocupări față de instrumentele muzicale ale românilor întâlnim la Nicolae Filimon care, într-un articol publicat în 1864 ²¹, face referiri la nai, într-un paragraf intitulat „Naiul și muscalagiul”, ca și la Gh. Misail care evidențiază rolul fluierului în cultura noastră națională ²².

Primele cercetări sistematice asupra organologiei românești, precum și a întrebuirii instrumentelor muzicale în diferite contexte aparțin însă lui Teodor T. Burada, personalitate complexă care, printre alte domenii de activitate, s-a remarcat și pe tărâmul folclorului muzical. Datorită noii sale concepții social-istorice asupra folclorului, Teodor T. Burada cercetează pentru prima dată manifestările și obiceiurile vechi ale poporului român ²³, punând accentul pe locul pe care îl ocupă muzica în cadrul acestora, așa cum o mărturisește el însuși: „Noi aici, nu vream să scriem un tratat despre obiceiurile, datinile și moravurile poporului român, dară văzând că la cea mai mare parte din ele, muzica joacă un rol important și e neapărat trebuitoare pentru a se putea practica și îndeplini, precum s-a fost făcut în vechime, de aceea am adunat precât ne-a stat prin puțință din gura lăutarilor și a poporului, toate ariile, ce cântă la aceste ocaziuni” ²⁴.

În studiul său „Despre întrebuirărea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român”, Teodor T. Burada face referiri și la rolul pe care îl joacă instrumentele populare. Astfel, vorbind despre colindele cântate în ajunul Crăciunului de flăcăi și băieți, autorul, citându-l pe arhidiaconul Paul de Aleppu, în descrierea călătoriei sale în Moldova și Țara Românească, între 1630–1660, însoțind pe Macarie, patriarhul de Antiopia, spune: „Tot asemenea făceau lăutarii, toboșarii, flauții și fluierașii” ²⁵. Co ocazia obiceiurilor de Crăciun se vorbește și despre „tobe, surle și tipsii, făcând mare zgomot, acompaniind Irozii sau Vicleimul”. Descriind datina urării cu Plugușorul, sunt menționate buhaiul, clopotul, talanca, sunate în timpul recitării colindei, autorul făcând și o descriere amănunțită și clară a buhaiului ²⁶.

Teodor T. Burada evidențiază rolul însemnat al muzicii nu numai în cadrul obiceiurilor calendaristice, ci și a celor familiale. Vorbind despre nuntă, el spune: „...nu se face logodnă sau nuntă fără lăutari, fie românul cât de sărac tot trebuie să cânte doi țigani cu o cobză și o scripcă, altfel nu se poate” ²⁷. Acest obicei datează la noi din timpul romanilor care „la asemenea ocaziune aduceau muzicanți ce cântau din flaute și din gură” ²⁸. Prezența instrumentelor muzicale este semnalată și la înmormântare, autorul citându-l pe Sulzer care „ne spune că la înmormântările domnilor era obiceiul ca cortelul funebru să fie urmat de muzică de câmpu, având mai multe tobe” ²⁹.

Muzica era prezentă la ospețele domnilor, Neagoe Basarab, domnul Țării Românești, în „învățăturile către fiul său Teodosie”, spunând: „Și earăși să cade Domnul să aibă la masa sa unele feluri de tobe, de vioare și surle de veselie” ³⁰.

Teodor T. Burada abordează, pentru prima dată, la noi, domeniul organologiei, într-un studiu deosebit de important „Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor” ³¹, în care, pe lângă o trecere în revistă a

dansurilor, începând din antichitate, se ocupă și de instrumentele în uz, la acea dată, la poporul român. Instrumentele muzicale sunt urmărite, în evoluția lor istorică, începând cu buhaiul. Dintre instrumentele de suflat menționează buciulul, diferite specii de fluier (tilinca, trișca, cavalul sau „fluierul ciobănesc“, naiul sau muscalul) și cimpoiul, instrument foarte vechi al țaranului român, iar dintre instrumentele cu coarde, scripca sau violina, apoi alăuta, cetera și cobza. Despre vioară, Teodor T. Burada a mai scris și într-un studiu mai vechi, „Originea violinei și perfecționarea ei”³⁴, în care demonstrează originea și evoluția vioarei la noi.

Sunt descrise, în continuare, drâmba și daireaua, „ambele aflate la clasa de jos a poporului, la țigani mai ales”³⁵, dar și instrumente de origine străină, cum sunt: canonul, tamburul, kemanul, neiul, harpa și chitara.

Contribuția lui Teodor T. Burada la studiul organologiei românești nu se rezumă numai la studiul amintit, rămas ca studiu de referință, până în zilele noastre, ea constând și în activitatea sa de colecționare, Burada punând bazele unei bogate colecții de instrumente populare – prima de acest gen, la noi – donată Muzeului Național de Antichități din București. Acest valoros etnomuzicolog, referindu-se la activitatea desfășurată de el, în acest domeniu, concluzionează: „În cursul călătoriilor făcute în toate țările locuite de români, am găsit un mare număr de instrumente muzicale care, prin forma și numele lor, se apropie de instrumentele române”³⁶.

Încă din 1877, cu studiul „Cercetări asupra dansurilor și instrumentelor de muzică ale românilor”, iar mai apoi în 1891, în articolul „Cercetări asupra muzicii ostășești la români”, Teodor T. Burada evidențiază vechimea unor instrumente muzicale populare, avansând ideea romanității lor. Ideile lui nu au rămas fără ecou în opinia timpului. Revista România Musicală scria în nr. 14/1/14 și 15/28 decembrie 1901, sub titlul „o colecție interesantă”: „Din punct de vedere al istoriei obiceiurilor, tradițiilor și chiar al originii poporului român, această colecție este, pentru noi, de cea mai mare importanță”.

Interpretarea exclusiv romanistă a organologiei populare românești a primit corectări, de-a lungul timpului, dar, având în vedere documentația insuficientă pe plan istoric, arheologic și iconografic, este incontestabil că Teodor T. Burada, cu toate limitele sale, este, așa cum a afirmat Ovidiu Bârlea, „Un pionier în domeniul muzicologiei românești, care are meritul de a fi pus în evidență caracterul său latin arhaic”³⁷.

Cercetărilor asupra instrumentelor muzicale efectuate de Teodor Burada li s-au adăugat ulterior studiile lui G. Mihăilescu³⁸, Dimitrie C. Olănescu³⁹, Timotei Popovici⁴⁰, V. Pompiliu Părvescu⁴¹, C. Bobulescu⁴².

În epoca modernă, muzicologia s-a manifestat cu George Breazul, care a posesat și documentat ideea originii thraco-dace și daco-romane a organologiei populare românești. Pentru a demonstra prezența instrumentelor muzicale la români, din timpuri străvechi, autorul apelează la scrierile cronicarilor (Miron Costin, Ion Neculce, stolnicul Constantin Cantacuzino), la citate din călători străini (Paul Strassburgh, Paul de Alep, Anton Mario del Chiaro, M. Carra⁴³), la obiceiurile populare, în contextul cărora se folosesc instrumente muzicale, la basme și descântece⁴⁴, precum și la reproduceri după desene și litografii de Raffet, M. Daussault, Th. Aman.

Fără a nega importanța tuturor acestor studii la cunoașterea organologiei populare românești, nu se poate spune că, la studiul din 1877 al lui Teodor T. Burada s-au adăugat prea multe date, până în 1956, anul apariției monografiei lui Tiberiu Alexandru asupra instrumentelor muzicale ale poporului român⁴⁵. Având în vedere insuficiența materialului documentar, autorul recunoaște, de la bun început, anumite limite ale studiului său, lipsa unui istoric temeinic al evoluției instrumentelor muzicale și a unui material cuprinzător asupra unor instrumente și a ariei lor de răspândire. Față de interpretările exclusiv romaniste ale originii organologiei muzicale populare românești, întâlnite mai ales în secolul trecut, inclusiv la Teodor Burada, Tiberiu Alexandru afirmă că patrimoniul instrumentelor muzicale ale populației autohtone s-a îmbogățit datorită instrumentelor „aduse de coloniștii veniți din toate colțurile Imperiului Roman după cucerirea Daciei, precum și cu instrumente aduse de popoarele migratoare”⁴⁷, marea varietate a instrumentelor muzicale folosite în prezent de poporul nostru datorându-se în mare parte „contactului cu diferite popoare în decursul istoriei și schimburilor culturale care au avut loc în aceste împrejurări”⁴⁸.

Pentru orânduirea sistematică a descrierii instrumentelor muzicale folosite de poporul nostru, Tiberiu Alexandru folosește clasificarea lor, după natura corpului vibrator, oferind descrieri amănunțite, în cazul unor, și mai sumare, în cazul altora. În studiile sale ulterioare⁴⁹, autorul aduce informații mai ample asupra unor instrumente muzicale: ocarina, naiul, vioara.

Sub raportul istoricului instrumentelor muzicale întâlnite pe teritoriul țării noastre, cea mai complexă lucrare rămâne studiul muzicologului Vasile Tomescu intitulat „Musica daco-romana”⁵⁰, Apărut în două volume⁵¹, în limba franceză, studiul folosește informații din domeniul arheologiei, epigrafiei, numismaticii, însemnări ale unor istorici antici, traduceri ale unor texte biblice, texte cu caracter juridic și moral, cronici și, nu în ultimul rând, mărturii din domeniul obiceiurilor populare sau al cântecelor populare, date ce atestă vechimea unor instrumente muzicale populare, la români. Ordonarea materialului se face tot în baza clasificării după natura corpului vibrator, clasificare utilizată și de Tiberiu Alexandru în monografia sa.

În afara unor studii care abordează probleme generale, o contribuție însemnată la studiul organologiei populare românești oferă și cercetările referitoare la unele instrumente muzicale din diferite zone ale țării⁵¹. Remarcăm de asemenea prezența unor date cu privire la creatorii de instrumente muzicale populare în lucrarea lui Ion Vlăduțiu despre creatori populari contemporani⁵².

Instrumentele muzicale populare din Oltenia nu au făcut până acum obiectul unor studii speciale, referirile la acest domeniu fiind numai tangențiale, în unele monografii⁵³, sau în reviste oltene⁵⁴.

II. Istoricul instrumentelor muzicale populare

Având în vedere valoarea lor de patrimoniu, ne-am orientat cercetarea, în principal, asupra instrumentelor muzicale populare, de veche tradiție. Unele dintre acestea (clopote, zurgălăi, toacă, dairea, buhai), pe lângă faptul că își au rădăcinile în trecutul îndepărtat își găsesc întrebuințarea în folclorul cu substrat magic, sunetele sau mai bine-zis zgomotele produse de ele având odinioară rostul de a îndepărta spiritele rele. Chiar dacă cele mai multe dintre datinile de care practicarea acestor instrumente este strâns legată și-au pierdut, în decursul vremurilor, străvechiul lor conținut magic, este neîndoios că ele și cu ele, instrumentele muzicale ce le însoțesc își au rădăcinile în trecutul îndepărtat al poporului nostru.

Cele mai multe colinde sunt mai vechi decât creștinismul. Textele lor poetice vorbesc despre întâmplări care nu au nici o legătură cu sărbătoarea Crăciunului, iar melodiile și îndeosebi ritmurile lor viguroase sunt cu totul diferite de cântările de Crăciun ale Apusului sau chiar ale cântecelor noastre de stea. Caracterul profan al colindelor este întărit, în unele părți ale țării, de utilizarea unor instrumente muzicale: clopote (Plugușor), zurgălăi și pintoni, (Căluș), vuvă (Colinde), buhai (Plugușor), ale căror sunete, împreună cu o melodie cântată de obicei din fluier, alcătuiesc fondul sonor pe care se recită „urătura“, punctată pe alocuri de clichetul unei talange.

Instrumentele de percuție – „genus percussionale“ (cymbalum, tympanum, systrium, erotalum) sunt caracteristice atât culturilor greco-trace, cât și daco-romane. Strabon (Geografia, Cartea a șasea, Capitolul III) îl citează pe Meneandru – poet comic grec, secolele IV–III – cu privire la întrebuințarea cymbalamu-lui (instrument de felul unor tamburine metalice sau din lemn, lovite una de alta, având sonoritate stridentă), la geți, în cadrul sincretismului religios⁵⁵. Pe lângă funcția rituală, după Roska Márton, trebuie să atribuim instrumentelor de percuție, confecționate și utilizate încă din neolitic, de vechii locuitori ai teritoriilor românești, și un rol de divertisment⁵⁶. În acest sens, faza de tranziție de la cultura Boian (cca. 4.500–3.800 î.e.n.) la cultura Gumelnița (a doua jumătate a mileniului al IV-lea – începutul mileniului al III-lea, î.e.n.) pare să ofere cele mai vechi mărturii cu privire la întrebuințarea instrumentelor de percuție pentru a marca ritmul dansului. Eugen Comșa relevă drept caracteristic pentru fenomenul artistic sincretic al așa-zisei perioade de tranziție de la cultura Boian la cultura Gumelnița, figurina unui „dansator orant“, descoperit în așezarea de la Ipotești, comuna Milcov, județul Olt⁵⁷.

Patrimoniile muzeale românești conservă vase și statuete provenind din orașe grecești din Dobrogea antică sau create în ateliere locale, pe care sunt figurate instrumente de percuție proprii culturii străvechi⁵⁸.

Termenul de tympanum, în traducerea românească „tâmpără“, este prezent în literatura religioasă din prima jumătate a secolului al XVI-lea: Psaltirea Scheiană – 1577 („Ainte apucară giudecii aproape ce cântă, pre mijlocu de fete tâmpără“); Psaltirea diaconului Coresi – 1577 („Primiți cântec și dați tâmpănă“); Psaltirea în versuri a lui Dosoftei („Lăudat pre toate locuri – cu tâmpene și cu gócuri“) sau în documente laice – Pravila lui Matei Basarab – 1652⁵⁹.

O mare vechime este atribuită *clopotelor*, considerate de Curt Sachs de origine asiatică străveche⁶⁰, opinie confirmată de cercetările arheologice. Vasile Pârvan⁶¹ releva „marea serie a clopoțelilor“ din bronz, găsiți „aproape pretutindeni în Câmpia română“. Este vorba de piese aparținând inventarului atribuit sciților, din care fac parte clopotele descoperite în Transilvania, pe care V. Pârvan le prezintă ca făcând parte din vestigiile specifice „migrațiunilor cimero-scitice, secolele X–VI, î.e.n.“.

Necropolele tumulare de la Enisala, județul Tulcea, produs al culturii geto-dace, conțin în inventarul lor, între alte obiecte rituale, clopoței din bronz, datând din a doua jumătate a secolului al IV-lea, î.e.n.⁶².

Un lanț cu clopoței din bronz, cu rol de podoabă feminină sau de protecție împotriva spiritelor rele, descoperit pe locul vechii capitale a Daciei Traiane, Ulpia Traiana, a fost publicat de către C. Daicoviciu și H. Daicoviciu⁶³.

La Sucidava-Celei, județul Olt, au fost descoperite cincisprezece clopote sau clopoței din bronz, datând aproximativ din secolul al V-lea, publicate și comentate de Dumitru Tudor⁶⁴. Autorul explică prezența lor, din loc în loc, de-a lungul zidului de apărare și aproape de barăcile soldaților, prin aceea că ele erau purtate de santinele, pentru a da alarma în caz de pericol. Alte piese asemănătoare au mai fost descoperite la Romula-Reșca⁶⁵ și în satul roman, corespunzător actualei comune Orlea, din județul Olt⁶⁶.

O dovadă a continuității neîntrerupte a tradiției confecționării și întrebuințării acestui instrument în Dacia îl oferă clopoțeii „jucării“, din foaie de cupru, datând din secolul al VIII-lea sau al IX-lea, descoperiți în două morminte de copil, în necropola de la Obârșia Nouă, județul Olt⁶⁷.

Termenul de „clopot“ apare în cele mai vechi documente românești, începând din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Îl regăsim în Psaltirea Scheiană (1577): „Lăudați elu în clopote bune glasure“⁶⁸.

O veche mărturie a preotului protestant Andreas Mathesius din Cergăul Mic, județul Alba, sincronizează sunetul clopotelor cu ritualul funerar, așa cum acesta se desfășura la românii din Transilvania, la 1647⁶⁹.

Printre cele mai vechi instrumente muzicale se numără *toaca*. În Dictionnaire des antiquités chrétiennes, apărut la Paris, în 1865, Abatele Martigny menționa că: „Înainte introducerii clopotelor, grecii se serveau de o scândură în care băteau cu un ciocan de lemn sau cu o placă de fier“⁷⁰.

Făcând istoricul instrumentului, Badea Cireșeanu evidențiază întrebuințarea sa, adesea, în România, „unde se bate toaca ritmic și cu oarecare modulații muzicale“⁷¹. Originea acestui instrument coboară până în epoci anterioare creștinismului. „Cu siguranță toaca e cel mai simplu, vechi și primitiv mijloc (instrument) de chemare, de vestire“. „Ca instrument muzical primitiv, cu ton determinat este cel mai vechi. La ce servea un instrument muzical în antichitate și

în timpurile preistorice? (...) La cultul divin, încântare, vrajă, îmblânzirea forțelor necunoscute, concretizate mai târziu în divinități. Fapt este că a servit la ceva odată și s-a perpetuat până în zilele noastre, iar credința creștină a pus-o în slujba ritului ortodox”⁷².

Documentele arheologice indică faptul că vechii locuitori de pe teritoriul țării noastre au cunoscut și întrebuințat *instrumentele de suflat*, încă din neolitic, dovada constituind-o o figurină zoomorfă, de fapt un fluier globular, comparabil cu cele de pământ ars din Africa și Extremul Orient, datând din mileniul III î.e.n., descoperită pe teritoriul județului Vaslui⁷³.

Momentele iconografice și fragmente de instrumente muzicale, descoperite în cadrul săpăturilor arheologice efectuate pe teritoriul României, atestă faptul că obiceiul cântatului din *fluier* a fost practicat și în cadrul civilizațiilor traco-dace, grecești și romane din acest perimetru. Dintre mărturiile în sprijinul acestei teorii amintim fragmentul din fluier de os, datând din secolele VI–IV î.e.n., descoperit la Răcătău, județul Bacău sau amfora cu incizii, aparținând culturii grecești, descoperită la Histria, datată secolul IV î.e.n. Dintre cele șapte personaje care o împodobesc la partea superioară, primul cântă dintr-un fluier simplu, în timp ce al șaptelea la un fluier dublu⁷⁴.

În ceea ce privește mărturiile care atestă utilizarea fluierului pe teritoriul Olteniei, în epoca romană, menționăm sarcofagul „Mihalache Ghica”⁷⁵, descoperit la Romula, care prezintă, în colțul din dreapta, doi eroși figurați în relief, dintre care unul cântă din tibia. Dumitru Tudor⁷⁶ explică această imagine astfel: „Eros suflă dintr-un instrument în formă de țevă pe care-l ține în ambele mâini, este un fel de fluier care nu poate fi confundat cu fluierul ținut în poziție orizontală, inexistent în practica muzicală a celor vechi; este vorba de un plagiaulos, fluier oblic alexandrin, cu sunet mai puțin ascuțit, mai dulce, asemănător fluierelor țărănești cu muștuc transversal. Extremitatea superioară este închisă și orificiul respectiv este situat la o oarecare distanță de capăt, în peretele țevii”.

Din secolul II datează gema din cornial roșu, descoperită la Romula, având imaginea lui Marsyas, cântând din aulos, precum și opaițul din argilă, descoperit în Oltenia, aparținând colecției Butculescu, având aceeași semnificație⁷⁷.

Asemenea lui Eros, fanii și bacantele figurate pe vestigiile epocii romane țin adesea o tibia – detaliu semnalat de Dumitru Tudor⁷⁸: „...pietrele gravate la Romula ni-i prezintă (pe fani – n.n.) la vânătoare, cu un ciomag și un iepure prins și purtând un fluier al lui Pan (syrinx) sau fluier”. Cât despre bacante, ele „nu apar decât la Romula, cu măști de argilă, ciorchini de struguri sau pietre prețioase în păr. Una este îmbrăcată într-un fel de petic de pânză, fluturând în vânt și cântă la un fluier dublu”.

Din epoca romană ne-au rămas fragmente de tibia autentică. De atunci datează două piese de la Sucidava-Celei unde, după Dumitru Tudor⁷⁹, mai mult decât metalele, rare și costisitoare, „se utilizează frecvent ca materie primă oasele și coarnele de animale”. Unul din fragmente este lung de 0,124 m, celălalt de 0,09 m, cu un diametru de 0,006–0,008 m. Primul fragment conservă urmele a cinci orificii, iar al doilea urma unui singur orificiu. Dumitru Tudor presupunea că aceste instrumente erau destinate copiilor. Pe lângă aceste două fluieri de os, cunoscute de mai multă vreme, la Sucidava au mai fost descoperite, în anul 1984, încă trei, dovadă a unor modeste preocupări muzicale⁸⁰.

În studiul său asupra instrumentelor muzicale, Teodor T. Burada⁸¹, semnala marea asemănare dintre fluierul românesc și cele ale romanilor (tibiae), atât în ceea ce privește materia din care sunt făcute (trestie, soc, cucută, tei, paltin, răchită, fag, os metal), cât și forma și întrebuințarea lor la petreceri. Teodor Burada vorbește și despre fluierul îngemănate ale românilor care evocă geminae tibiae ale romanilor.

Aceeași filiație este susținută cu argumente etnologice de Marcel Montandon, care raportează cele două culturi muzicale – romană și română – la o sursă mai veche: arta greacă⁸².

Fluierul se regăsește în folclorul literar și muzical, dar și în scrierile de factură erudită, precum: Evanghelia lui Coresi – 1581 („și în locul fluierelor și organelor, suspini”); Cazanul lui Varlaam – 1643 („Toți ceia glăsuia cu cinghii și cu fluere”); O samă de cuvinte de Ion Neculce – 1733 („Gheorghii Ștefan-Vodă, când era logofăt mare, au fost ședzând odată în divan cu toiagul în gură. Iar Iordachi Cantacuzino cel Bătrân Vel-Vistiernic: „Ce dzici în fluier, dumneata logofete?” iar el au răspuns „Dzic în fluier, să mi se coboare caprile de la munte, și nu mai vin””)⁸³.

Cât privește originea cuvântului „fluier”, Ion Budai Deleanu, în *Fundamenta grammaticae linguae romanae*, publicată în 1812, afirma într-o manieră categorică, descendența sa latină. Lazăr Șăineanu include termenul printre „Cuvinte Expresive”⁸⁴ – combinații tonice potrivite noțiunii corespondente.

Alexandru Philippide explică⁸⁵ și el geneza termenului românesc în raport cu aspectul său onomatopeic: substantivul fluer este un derivat ulterior al verbului format prin analogie cu șuer – sibilo. Și Alexandru Rosetti este de părere că⁸⁶ acest cuvânt, fluer, este „probabil un cuvânt imitativ” și adaugă că, sub diverse variante, termenul a pătruns probabil din albaneză sau română în neogreacă și din română în sârbo-croată, ungară, cehă, poloneză, ucraineană, ceea ce dovedește „roirea” termenului în jurul „matcăi”, care este veche și românească în spațiul balcanic.

Răspândit în lumea întreagă (Europa, Asia, Africa, Oceania, America de Sud), *naiul românesc* își are origini străvechi, fapt semnalat și de unii cercetători străini. Astfel, la Muzeul Instrumental al Conservatorului Regal din Bruxelles, figurează un nai românesc, având următorul comentariu datorat lui Victor-Charles Mahillon: „Flautul lui Pan, era încă în uz la greci și romani, care îi dădeau numele syringe polycalame. În România, acest gen de flaut este încă și astăzi la mare cinste; el poartă aici numele de nai și înlocuiește în tarafurile de muzică populară fluierul ținut în poziție orizontală, pe buze”⁸⁷.

Aceeași origine străveche este atribuită instrumentului de Marcel Montandon: „Naiul sau muscalul nu este altceva decât syringe sau fistula, fluierul lui Pan, și nu există poate nici un loc în care utilizarea sa să fie atât de frecventă ca în România”⁸⁸.

Momentul genezei acestui instrument, rezultat al transformării nimfei, al cărei nume îl perpetuează tot atât de bine ca amintirea dragostei arzătoare pe care ea a inspirat-o zeului Pan este narat de Ovidiu în *Metamorfozele*, o variantă concisă a legendei fiind transmisă, un secol mai târziu, de Apuleius.

Interesantă este similitudinea, semnalată pentru prima dată de Dora D'Istria, între legenda clasică, care marchează momentul genezei acestui instrument, respectiv metamorfozarea naiadei Syrinx în trestie, pentru a scăpa de dragostea zeului Pan și un episod al baladei populare românești „Cucul și turturica”, publicată de Vasile Alecsandri⁹⁰:

Turturica

„M-oi face mai bine,
Ca să scap de tine,
Trestioară-n baltă
Subțire și-naltă“

Cucul

„Oricum te-i prefăce
Tot nu ți-oi da pace,
Că și eu m-oi face
Un mic ciobănaș
Din fluier doinaș
Și-oi cânta prin baltă
O trestie naltă
Și cât te-oi vedea
Pe loc te-oi tăia
Și-n tine-oi cânta
Și te-oi săruta (...)“.

Balada „Turturica și Cucul” este menționată și de Gh. Misail⁹⁰, pentru a ilustra metamorfoza turturelei în fluier. Alte culegeri de folclor românesc ilustrează de asemenea existența mitului, ca de exemplu varianta modernă din ediția semnată de Gh. Vrabie⁹¹:

Turturica

„Mai bine m-oi face
Trestioară-n baltă,
Subțire și-naltă“.

Cucul

„Dulce păsărică,
Dar și eu m-oi face
Un mic ciobănaș
Din fluier doinaș
Și-oi cânta prin baltă
Trestioară-naltă,
Și când te-oi vedea
Pe loc te-oi tăia
Și-n tine-oi cânta
Și te-oi săruta“.

Teodor T. Burada semnală, în 1880, un fragment dintr-o baladă „Mierla și sturzul”, culeasă din Dobrogea, în care metamorfoza care simbolizează geneza fluierului este suferită de către sturz⁹².

Există și dovezi materiale care atestă vechimea naiului în spațiul românesc. Pe una din scenele de pe Columna lui Traian este reprezentat, alături de un copil care cântă la un fluier îngemănat (*tibiae geminae*), un altul ce ține în mână un *syrinx*⁹³.

Prezența naiului, din timpuri îndepărtate, pe teritoriul Olteniei, este confirmată de același sarcofag al lui Mihalache Ghica, descoperit la Romula, pe care sunt figurați cei doi Eroși, unul cântând din tibia (fluier), așa cum am mai arătat, în timp ce al doilea cântă la *syrinx* (nai). Comentând imaginea, Dumitru Tudor⁹⁴ observă că astfel de instrumente, în uz la păstorii din epoca eleno-traco-dacă, și mai târziu, în epoca sintezelor daco-romane, erau făcute din trestie sau din bronz, mai rar din fildeș, ele putând avea de la șapte până la zece țevi.

De la Romula provin și două pietre gravate, datând din secolele II sau III, reprezentându-l pe Pan, respectiv un Fann purtând *syrinx*. Piese, făcând parte din colecții particulare, au fost studiate și publicate de Dumitru Tudor⁹⁵. Prima, numită Pan luptându-se cu capra, îl reprezintă pe zeu fugind spre dreapta, urmărit de un animal ridicat pe

picioarele din spate, pregătit să atace cu coarnele. Zeul, cu fruntea încinsă de o eșarfă, întinde brațul drept spre animal, arătându-i un ciorchine de strugure, în timp ce mâna stângă ține un syrinx. Relevând expresivitatea acestor detalii, Dumitru Tudor concluzionează: „Este cea mai frumoasă piatră gravată, găsită la Romula, și după părerea mea cea mai frumoasă reprezentare a acestui subiect”⁹⁶. A doua piatra gravată, numită Faun vânător, reprezintă personajul din profil, stânga, cu capul încunat de frunze, complet gol, ținând în mâna stângă un pedum și în dreapta un iepure. La picioarele sale se află un syrinx⁹⁷.

Sub numele de „muscal”, fluierul lui Pan este pomenit într-o enumerare de instrumente muzicale în Biblia de la București (1688), tradusă de frații Șerban și Radu Greceanu. Naiul este însă atestat, pe cât se pare, cu mult înainte, de „Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie”, atribuite domnitorului Munteniei (1512–1521). Textul original, scris în slavonă, pomenește între instrumentele muzicale pe care domnitorul se cade să le aibă la masă și „țevnița”, nume prin care trebuie înțeles naiul.

Prezența instrumentului în viața românilor este atestată și în Cronica anonimă a Țării Moldovei (...) (1661–1733), din care aflăm că Grigore Ghica Vodă „La primblări, la câmp, eșia adese cu boierii săi, zăbovind-se cu naiuri”⁹⁸. De la Franz Joseph Sulzer știm că, în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, între instrumentele „muzicii turcești de cameră” de la curte, figura și „das Muskal”, instrumentul făcând parte și din tarafurile lăutarilor români din zonele de șes ale Munteniei și ale Moldovei, alături de „una, cel mult două viori și de cobză”⁹⁹.

Nu se cunoaște precis în ce împrejurări denumirea actuală de nai, de obârșie orientală, a început să fie dată fluierului lui Pan. Termenul apare destul de frecvent în scrierile timpului, începând din secolul al XVIII-lea, fără a se ști însă cu certitudine când anume denumește fluierul lui Pan și când fluierul propriu muzicii clasice orientale, cu țeava complet deschisă la ambele capete și cu șapte găuri pentru degete, numit de asemenea „nai”, care a pătruns în țările românești odată cu cultura muzicală orientală.

La mijlocul secolului trecut, denumirea de „nai” pentru fluierul lui Pan s-a împănănit definitiv. Traducând din grecește Istoria generală a Daciei de Dionisie Fotino, tipărită la Viena, în 1819, George Sion folosește ambii termeni, și pe cel vechi, „muscal” și pe cel nou, „nai”, atunci când enumeră instrumentele mânuite de lăutarii noștri: „vioara, cobza și muscalul (naiul)”¹⁰⁰.

Alfred Henri Ehrlich în prefața bilingvă, română și franceză, la *Airs nationaux roumains*, datată 1850, traduce sistematic „flûte de Pan” prin nai. Autorul enumeră printre instrumentele utilizate de către țărani buciul (chalance?), cavatul, cimpoiul și naiul. Este singura menționare a folosirii naiului de către țărani. Faptul că autorul confundă buciul cu un „chalance”, fluier oarecare, îl îndreptățește pe Tiberiu Alexandru¹⁰¹, să privească cu rezerve afirmația acestuia despre presupusul nai țărănesc, cu atât mai mult cu cât celelalte izvoare cunoscute înfățișează naiul ca pe un instrument muzical, exclusiv profesional.

Cunoscute multor popoare din Asia și Africa, *cimpoiul* se întâlnește în practica muzicală a Greciei antice, sub numele de *symphoneia* sau *ascaulos* (fluier cu burduf) și la romani sub denumirea de *symphonia*, apoi de *utricularius*.

Dacă termenul *utricularii* care apare pe monumentele epigrafice era întrebuițat de romani – după unii autori, pentru a desemna fabricanții de burdufuri din piele de capră sau luntrașii, Otto Hirschfeld propune o a treia explicație, termenul desemnând „muzicieni, prin care trebuie înțeles cimpoieri”¹⁰². O problemă asemănătoare se pune cu privire la interpretarea care trebuie dată expresiei „*collegium utric(u)larium*”. Referitor la aceasta, Dumitru Tudor comenta¹⁰³: „Natura acestui colegiu rămâne încă în discuție (constructori de cimpoaie, fabricanți de burdufuri din piele de capră, luntrași)”. În Dacia este atestată existența unei astfel de asociații prin inscripții care indică, după Joachim Marquardt¹⁰⁴, „instrumente pentru cântăreții din cimpoi, acestora le spunea de asemenea *utricularii*”.

O notă apărută în 1857 în „*Concordia. Jurnal politic și literar*”, sub titlul „Colecția de antichități a maiorului Papazoglu”, vorbește despre o piesă din bronz, în Mica Românie, reprezentând un Silen beat, căzut la pământ, cu cimpoiul pe spate. Din păcate, piesa nu s-a păstrat până în zilele noastre.

Termenul de cimpoi îl regăsim în unele dintre primele documente în limba română, datând probabil din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Este vorba de două file ale unui manuscris conținând fragmente ale Epistolelor Apostolului Pavel, unde se vorbește de „Beția cu cimpoi”. Cu același sens, termenul apare și în Codicele Voronețean, de la începutul secolului al XVI-lea: „întru glasurile cimpoilor” sau în Codexul Sturdzanus din secolul al XVI-lea: „O amar ceta ce be și mănâncă cu cimpoi”. Cronicarii povestesc despre domnitori cheflii ca Aron Vodă (1451–1457) care „nu se sătura de curvărit, de jucat, de cimpoieși pe care îi țânea de măscării”¹⁰⁶, sau de nunți domnești unde cânta „cimpoiul cu cimpoile îmbrăcate în urșinic”¹⁰⁷, un fel de catifea italienească de la Veneția, după Tiberiu Alexandru.

Texte cu caracter juridic și moral, de inspirație religioasă, condamnând muzica la cimpoi și pe cei care cântă din acest instrument, considerați ca răspânditori ai unui divertisment degradant, contrar moralei creștine, vor să ateste originea păgână, dionisiacă, a instrumentului.

Prezența cimpoiului în practica muzicală a românilor a fost semnalată și de călătorii străini, precum Niccolo Barsi de Lucca, care, vizitând Moldova între 1632–1639, spunea: „când vor să înceapă dansul, ei cântă mai întâi din diferite instrumente – viori, cimpoaie”. Un document din 1661 făcea referire la anume Iurașcu Cimpoiașul, la care termenul care indică calitatea de instrumentist popular devine nume propriu¹⁰⁸.

O particularitate demnă de a fi semnalată este transformarea substantivului în verb, dovadă a popularității instrumentului și a afinității românilor pentru acțiunea exprimată de acest verb – a cimpoia = a cânta la cimpoi. Astfel, în Tetraevanghelul lui Coresi (1560–1561) se spune: „Zise domnul (...): cim/poia/mi și n-ați jucat”.

În mitologia românească, cimpoiul figurează printre instrumentele preferate ale ieilor sau ursitoarelor care cântă din el pentru a vrăji oamenii, perpetuând astfel virtuțile orfice.

Instrument pastoral al regiunilor muntoase românești, *buciumul* se regăsește, așa cum indică răspunsurile la Chestionarul lingvistic al lui B. P. Hașdeu, și în alte zone, ceea ce se poate datora transhumanței. Geneza sa, ca și a trompetei și a fluierului, coboară în epoca pastorală, dar anumite particularități ale întrebuintării lui, impuse de obiceiuri ale vieții sociale ale românilor, sugerează filiația romană, inclusiv din punct de vedere etimologic (*buccina*). Astfel dintre toate limbile neolatine, numai româna a păstrat viu termenul originar *buccina* (*bucium*). În timp ce în versiunea franceză a bibliei, termenul *buccina* este înlocuit prin *trompetă*, ca în pasajul despre cucerirea Ierihonului, în cea mai veche traducere în română a pasajului respectiv, se face distincție între preoți, care suflă în trompete (*trâmbița*) și oamenii din popor care sună din *buccin* (*buciu*), fapt ce demonstrează caracterul tradițional, național al termenului în obiceiurile românești:

„...Și cei 7 preoți carii / purta ceale 7 trâmbițe mergea pe aproape / înaintea D(o)mnului și preoții au trâmbițat cu / trâmbițele și cealaltă gloată totă / și cei de războiu mergea după aceia și cealal/tă gloată den dăratul chivotului fâgă/duinții D (o)mnului, mergând și trâmbițând cu buciunele, și preoții au trâmbițat cu trâmbițele ceale de cornuri“.

Cel mai vechi document lingvistic românesc, în care apare termenul *bucium* (*bucin*, *bucir* = varianta rotacizată) este Psaltirea Scheiană, din prima jumătate a secolului al XVI-lea¹¹⁰:

„Sui zeul în strigări, Domnul în glasul buciurelor“

„Lăudați eu în glasu de buciru“

„Bucirați în lură noao cu buciru“.

Descendența *buciumului* românesc din latinescul „*buccina*“ a fost afirmată pentru prima dată de Teodor T. Burada, în anul 1877: „La romani ca și la români, în timpurile cele mai vechi, *buciumul* a fost instrumentul ostașului; se serveau de el pentru a da semnalul de luptă și pentru a semăna spaima și neliniștea printre dușmanii care auzeau sunetele lui. Chemarea sa aduna poporul pentru a lua armele și se știa atunci că fiecare român trebuie să se grăbească pentru a-și apăra patria împotriva dușmanilor veniți din toate părțile“¹¹¹. Această idee este reprodusă aproape textual în Dicționarul de muzică al lui Titus Corne (1896), în Enciclopedia română a lui C. Diaconovici (1898) și în Dicționarul de muzică al lui Timotei Popovici (1905).

Alexandru Rosetti și Boris Cazacu¹¹² atrag atenția asupra valorii geo și etnografice a termenului *bucium*, incluzându-l în categoria „Elementelor vechi și populare de origine latină“, comentând: „Folosirea unor cuvinte (ca *bucina*) conferă adesea culoare locală expunerii, sugerează oameni, locuri și fapte ale mediului românesc“. În acest sens amintim existența în Oltenia a unor toponime ca: *Bucin* (comuna Pleșoi, Dolj), *Bucinișu* (comuna Amărăștii de Sus, Dolj), *Bucinișu* (Olt).

Gustav Weigand atestă expansiunea termenului românesc, citând toponimele bulgare de origine română: *Bučino*, *Bučim* sau *Bučinci*¹¹³.

Dintre instrumentele cordofone, *cobza* este, cu siguranță, cel mai vechi. Nicolae Densușeanu¹¹⁴, raportându-se la un fragment din Diodor din Sicilia – cartea a II-a, formulează ipoteza că țitera, pe care îl traduce prin *cobză*, termen românesc popular, este la români o moștenire transmisă prin intermediul locuitorilor legendari ai regiunilor din nordul Dunării, admiratori ai cultului lui Apollon prin intermediul grecilor. Această teză concordă cu cea a lui Vasile Pârvan¹¹⁵, potrivit căreia: „La geți lira este, fără îndoială, un instrument exclusiv religios și de influență helenică“. Concluzia lui Densușeanu este că imaginea acestui instrument, prezentă pe un basoreliev vechi, conservat la Spitalul Sain-Jean de Latran, din Roma, este într-o măsură asemănătoare *cobzei* românești din zilele noastre.

Cele mai vechi monumente pe care apar figurate lira sau țitera, unele descoperite în teritoriu românesc, altele intrate în muzeele românești în epoca modernă, sunt vase grecești, aparținând unei perioade care debutează cu secolul V î.e.n. Lira și harpa figurează de asemenea pe un mare număr de monede romane din epoci diferite, descoperite pe locul mai multor centre locuite ale Daciei Traiane.

Pentru Oltenia semnalăm imaginea unui Eros cu o liră, pe un fragment de vas ceramic, descoperit la Râmnic¹¹⁶.

III. Instrumente muzicale tradiționale în Oltenia

Deși nu există un criteriu unic de clasificare a instrumentelor muzicale populare, care să fie recunoscut de către toți specialiștii, am adoptat și noi, în vederea orânduirii sistematice a descrierii instrumentelor muzicale folosite pe teritoriul Olteniei, cea mai răspândită clasificare, care împarte instrumentele, după natura corpului vibrator, în patru categorii:

– *Idiofone* – instrumente care sună prin natura lor, în sensul că materialul din care sunt confecționate este suficient de elastic pentru a fi pus în vibrație prin lovire, ciupire ori suflare (*drâmba*, *plăcile de lovit*, *duruitoarea*, *toaca*, *clopotele*, *zurgălăii*).

– *Membranofone* – instrumente cu una sau două membrane, la care sunetele sunt produse prin lovire (*daireaua*) sau frecare (*buhaiul*).

– *Aerofone* – instrumente la care sunetul este produs prin suflarea unui curent de aer, pus în vibrație fie direct, prin buzele executantului (buciumul, goarna, trompetele și alte instrumente de suflat din alamă), fie printr-o despicătură (fluierul, naiul), fie prin mijlocirea unei ancii (cimpoiul, surla, clarinetul, saxofonul, armonica de gură, acordeonul).

– *Cordofone* – instrumente care produc sunete cu ajutorul unor coarde întinse deasupra unei cutii de rezonanță, prin lovire (țambalul), ciupire (cobza, chitara) sau frecare (vioara, violoncelul, contrabasul).

Această clasificare prezintă însă, așa cum s-a mai sesizat ¹¹⁷, mai multe neajunsuri, cum ar fi amestecul instrumentelor vechi, cu cele mai noi sau împrumutate, a celor propriu-zis populare cu cele de fabrică, precum și a celor lăutărești cu cele folosite de instrumentiștii populari, motiv pentru care ea nu trebuie socotită ca o schemă rigidă, nefiind decât un simplu auxiliar în vederea unei sistematizări științifice a datelor.

În afara acestei împărțiri clasice se situează așa zisele *pseudoinstrumente*, cum ar fi frunza, firul de iarbă, coaja de mesteacăn, foița de hârtie, solzul de pește, care dau suflatului, fluieratului, suieratului sau dârlăitului executantului un caracter instrumental. În Oltenia, pseudoinstrumentul cel mai des folosit a fost frunza. Ținută în fața buzelor sau între buze, ea vibrează ca o aicie, dând suflului un timbru instrumental limpede și puternic. Frunza era odinioară folosită atât de bărbați cât și de femei și de copii. Se cântă mai ales din frunză de păr, considerată cea mai bună, dar și din frunză de vișin, liliac, gutui, cais, fag, nuc.

Cântatul din frunză era atât de obișnuit în timpuri mai vechi, încât se juca, pe vîersul ei, așa cum ne-o mărturisește Teodor T. Burada: „...ba cele mai multe s-au văzut flăcăi cântând din frunză în locul vreunuia din aceste instrumente și săteni învărtind hora și alte jocuri”¹¹⁸.

Pseudoinstrumentele erau folosite, alături de alte instrumente, și pe meleagurile Olteniei, așa cum reiese din „Răspunsurile la un chestionar inedit, întocmit de Constantin D. Ionescu, în jurul anului 1940, despre viața păstorească și drumurile păstorești din județul Mehedinți”: „Din gură nu prea obișnuiesc să cânte decât foarte puține. Cântă însă din fluier și caval, frunză și solz de pește”¹¹⁹.

1. Instrumente idiofone

Folclorul obiceiurilor folosește o serie de idiofone, instrumente care produc sunete prin însăși natura materialului din care sunt confecționate: clopote, clopoței, zurgălăi, toacă, plăci de lemn, lovite între ele, duruitoare, drâmbă.

Dintre instrumentele idiofone, *drâmba* face cel mai bine legătura cu pseudoinstrumentele. Răspândită în multe părți ale lumii, are o origine străveche, cel mai vechi exemplar european datând din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, fiind descoperit în ruinele Burgului Tanenberg¹²⁰. Din instrument de virtuozitate, drâmba ajunge, pe la începutul secolului trecut, din nou instrument popular – copilăresc, cedând locul muzicutei de gură.

Este menționată de Teodor T. Burada ca aflându-se „la clasa de jos a poporului, la țigani mai ales”¹²¹. Tot Burada oferă și prima descriere a instrumentului, afirmând că: „E compusă dintr-un cerc mic de fier care se termină prin două capete paralele, având în centrul lor o limbușoară de oțel care se pune în vibrație cu degetul cel mare al mâinii drepte, ținându-l cu mâna stângă lipit de dinți”¹²².

Descrieri amănunțite ale drâmbei au lăsat și Bela Bartok¹²³ și, mai ales, Tiberiu Alexandru, care o prezintă astfel: „Drâmba este formată dintr-o sârmă solidă de fier îndoită în potcoavă, cu diametrul de aproximativ 35 mm; sârma se prelungește cu două brațe paralele, lungi de aproximativ 20 mm, ce aproape se ating. Din mijlocul potcoavei pornește printre cele două brațe de oțel care se mișcă liber și al cărei capăt, lung de vreo 17 mm, este îndoit în unghi drept”¹²⁴. În continuare, autorul descrie în amănunțime tehnica de interpretare la drâmbă.

Spre deosebire de Maramureș și Moldova, unde drâmba este instrumentul preferat al femeilor, așa cum reiese din afirmațiile lui Bela Bartok și Gavril Galinescu¹²⁵, în Oltenia executanții la acest instrument sunt bărbați. În Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor din București se păstrează mai multe discuri de gramofon cu melodii interpretate în 1941, de Stăvrache Tudorașcu, excepțional executant la drâmbă, din comuna Dobrosloveni, județul Olt¹²⁶. În ultimele decenii, s-a remarcat, atât ca interpret, cât și ca meșter specializat în confecționarea drâmbelor, Dumitru Meca, din comuna Terpezița, județul Dolj.

Instrumentele formate din plăci sau discuri, ce se lovesc între ele, răspândite în toată lumea, sunt reprezentate și la noi, prin cele două plăci de lemn care alcătuiesc botul „caprelor” jucate de Anul Nou, obicei practicat și în Oltenia, al cărui înțeles magic s-a pierdut în decursul timpului.

În categoria plăcilor lovite intră și *duruitoare* sau *scârțâitoarea* întâlnită în unele sate din județul Olt, care constă într-o placă lovită, prin rotirea ei în jurul unui ax, de proeminențele unei roți dințate fixe, jucărie de copii, întrebuințată în miercurea dinaintea Paștelor de către băieți și fete, care se asociază doi câte doi, mergând din casă în casă după ouă roșii¹²⁷.

Toaca, instrument de semnalizare cunoscut de biserica ortodoxă din cele mai îndepărtate timpuri, este alcătuită dintr-o scândură de lemn sau o placă de metal, agățată de o grindă și lovită ritmic cu două ciocănașe.

În Banat, odată cu începerea Postului Mare, copiii își confecționează singuri o toacă „din lemn sonor, ales cu pricepere”, pe care o atarnă „la capătul casei sau șurei (grajdului) înspre grădină”, întrecându-se în „a născoci ritme uimitor de variate”. „Această îndeletnicire o practică în fiecare seară până în ziua învierii, când baterea adevăratei toace de la biserică e permisă tuturor și constituie o întrecere pentru toți, ca să-și arate iscusința”¹²⁸.

După o relatare a Elenei Niculiță Voronca¹²⁹, în Banat, copiii vii, în zorii zilei, cu „toaca“ pentru a anunța Joimărelele:
„Toaca – tocănelele
Joi Joimărelele
Paște popa vacile
Pe toate ogașele
Pe toate socoacele
Duminică-s Paștele“.

Acest obicei se regăsește și în unele sate din Gorj, unde, în miercurea din ajunul Paștelor, copiii bat toaca bisericii, în timp ce cântă o melodie tradițională, numită Toconecele, prin care-și exprimă bucuria că postul ia sfârșit:

„Toco, toconecele
Poimăine-s Paștile.
Să lăsăm urzăcile
Că-s mai bune ouăle“.

În colinde, toaca este evocată într-o atmosferă solemnă:

„D-auzi gazdă ori n-auzi
D-auzi gazdă ori n-auzi
Toaca-n cer și slujba-n Rai
Toaca-n cer cum o bătea
Slujba-n rai cum o făcea“.

Termenul este prezent în decăntece, sugerând prin absență, o atmosferă negativă:

Descântec contra ielelor, Transilvania¹³⁰:

„Unde popa nu toacă
Unde fata nu gioacă“.

Descântec din Transilvania¹³¹:

„Înainte clopotelor,
Înainte toacelor“.

Răspunsurile la Chestionarul lui Hașdeu atestă că „Toaca din cer“ este unul dintre motivele care se întâlnesc frecvent în mitologia românilor. Într-un răspuns expediat din comuna Vlaici, județul Olt, la 30 mai 1885, se spune: „Se zice că toaca din cer este într-un totu asemănătoare toacăi terestre și că îngerii o lovesc pentru a se aduna și pentru a celebra Învierea; mulți oameni pretind a o fi auzit“¹³².

Toaca este unul dintre instrumentele întrebuințate de iele sau ursitoare care, perpetuând tradițiile cultului orfic, exersau puterea magică a muzicii pentru a vrăji oamenii.

În categoria instrumentelor idiofone se încadrează și *clopotele*, ale căror denumiri diferă după dimensiunile lor: clopot sau talancă, pentru cele mari, zurgălăi sau clopoței, pentru cele mici. Atârinate de gâtul vitelor, clopotele au un rol practic, clinchetul lor ajutându-i pe păstori să urmărească mersul animalelor, în timpul păscutului sau să le găsească, dacă s-au rătăcit.

În afara funcției lor practice, *clopotele* și *zurgălăii* sunt folosiți și în contextul obiceiurilor. Urătorii care rostesc de Anul Nou urarea Plugușorului poartă tălângi sau clopoței, ale căror sunete punctează din loc în loc recitarea. Referindu-se la acest obicei, Simion Florea Marian spune: „Cu câteva zile mai înainte de sosirea acestei sărbători, își caută simbriași pe la colegii lor vecini, se însoțesc câte trei până la șase inși laolaltă, se îngrijesc de bice, harapnice, clopoțele, pe unele locuri chiar și de o talancă în locul clopotelor“¹³³.

Clopotele nu lipsesc din recuzita de Anul Nou, nici în Oltenia. „Copiii și flăcăii, pocnind din bice și sunând din clopote, strigă și cântă diferite urări pe la case, unde sunt primiți și cinstiți în mare alai“¹³⁴.

Clopoței și zurgălăii se regăsesc în portul călușarilor, agățați de panglicile care le înfășoară picioarele, rostul lor fiind acela de a marca ritmul dansului.

În mitologia română, ielele sau ursitoare, care perpetuează tradiții ale cultului orfic, vrăjind oamenii prin cântecul lor, sunt închipuite ca niște fete tinere care poartă clopoței la picioare¹³⁵. Tot din vechile mituri orfice derivă practicile ocazionate de obiceiul numit Măneacătoarea (la care se face referire într-un răspuns la chestionarul lui Hașdeu, expediat din comuna Vlaici, județul Olt, la 30 mai 1885): „se fait à la Saint Georges, la nuit, quand le bétail est aux champs, pour paître. Cette nuit-là, ou bouche les sonnailles des bêtes et les pâtres chantent, pour que les femmes qui prennent le lait aux animaux ne s'approchent pas“¹³⁶.

Rolul clopotelor în cadrul ceremoniilor funebre este confirmat de cuvintele bocetelor, ca în cazul bocetului cules de Bela Bartok din comuna Dragomirești, județul Maramureș: „Că amu dau în clopotu, Amu dau în clopotu“ sau a celui din comuna Poiana, județul Bihor, cules și publicat de Traian Mârza: „Drajii innei clopotari, Trajiț' clopotele tari“¹³⁷.

2. Instrumente membranofone

Ca și ideofonele, instrumentele membranofone, care produc sunete prin lovire și frecare, își găsesc întrebuintarea în folclorul cu substrat magic, sunetele lor având odinioară rostul de a îndepărta spiritele rele. Chiar dacă cele mai multe dintre datinile de care practicarea acestor instrumente este strâns legată și-au pierdut de-a lungul timpului străvechiul lor conținut magic, este de presupus că ele – și cu ele instrumentele ce le însoțesc – își au rădăcinile în trecutul îndepărtat al poporului nostru.

Dairea este menționată de Teodor Burada, care o consideră de origine veche, fiind întâlnită la toate popoarele: evrei, greci, romani, francezi, spanioli. La noi în țară, spune el, ea nu se află decât la clasa de jos a poporului, la țigani mai ales, care se servesc de ea când joacă ursul. Aceluiași autor îi aparține și prima descriere a instrumentului: „se compune dintr-o piele întinsă pe un cerc de lemn, de marginile ei sunt aninate o mulțime de roțițe de alamă și de clopoței; se cântă din dairea, lovind pielea cu pumnul sau lunecând vârful degetului mediu pe ea”¹³⁸, în timp ce discurile metalice zuruie odată cu agitatea instrumentului.

În unele sate de pe Valea Oltului se cântă odinioară din dairea, numită în Vâlcea și „vuvă”, la nunți și la petreceri.

Un alt instrument membranofon este *buhaiul*, care face parte dintre tobele de frecare, cunoscute la unele popoare, în special din Africa și Asia. Odinioară ele erau foarte răspândite în Europa. În Franța, în regiunea Nisei, este cunoscut un instrument asemănător buhaiului nostru, în timp ce copiii din Boemia colindă cu un fel de buhai numit *bandaska*.

La noi, acest instrument este folosit, după toate probabilitățile din vremuri foarte îndepărtate, sunetul său însoțind urarea tradițională de Anul Nou a Plugușorului. Descriind datina Plugușorului care „se face de mai mulți oameni, purtând buhaiul și un clopot sau o talancă, pe care neconțin o sună, în timp ce unul din ei recitează colinda”, Teodor Burada face o descriere a instrumentului preluată și de Simion Florea Marian: „Buhaiul este un instrument întrebuințat numai în asemenea ocaziune, odată pe an, și care nu se află decât la români, el imitează boul ce rage: e făcut dintr-o putinică sau cofă deșartă legată la gură cu o pele de oaie dubită, în mijlocul căria e animată o şuviță de păr de cal, pe care udând-o cu apă și trăgând-o cu amândouă mânele, schimbându când una când alta, produce o vibrațiune care seamănă cu sunetul arătat”¹³⁹.

În paragraful referitor la obiceiurile legate de sărbătorile de iarnă, din monografia comunei Boișoara, județul Vâlcea¹⁴⁰, aflăm că: „În noaptea Anului Nou merg pe la casele gospodarilor copiii mai mari, de 10–15 ani, cu capra, cu plugușorul, cu buhaiul. Se formează multe echipe, vuieste satul de cântece, pocnete de bice, sunete de clopote, mugiri de buhai”.

3. Instrumente aerofone

Buciumul face parte din categoria instrumentelor aerofone, la care sunetul este produs prin suflarea unui curent de aer, pus în vibrație direct prin buzele executantului. Instrumentul este atestat în vechi scrieri românești, care pomenesc despre bucire, bucine, buciume, ca și despre trâmbițe. El este specific mai ales zonelor muntoase din Transilvania și Moldova. Odinioară putea fi întâlnit pe o arie mult mai largă: nordul Munteniei, Munții Vrancei, județele Brăila și Constanța.

De remarcat întrebuințarea instrumentului, în trecut, la ceremoniile funerare, dar și funcția lui magică, de a lega spiritele rele. Obiceiul se numește Buciumatul la miezul nopții și este practicat în ajunul lui Sfântul Gheorghe. Cu această din urmă funcție, buciumul apare atestat și în Oltenia, așa cum reiese din răspunsul la Chestionarul lui N. Densușianu, expediat de L. G. Demetrescu, din comuna Bălcești, județul Vâlcea, la 7 iulie 1896: „204. Le buccin à la Saint-Georges. Le soir qui précède la fête de Saint Georges, les garçons montent sur une haute colline, d’où l’on entend jusqu’au loin le son du buccin. Ils en sonnent, car ils croient que les sorciers qui jettent le sort sur le bétail d’autrui, afin que tout le lait, tout le beurre etc passent chez leurs vaches, et le champs d’autrui, afin de transférer la récolte dans leur champs, perdent le pouvoir de faire ces sortilèges lorsqu’elles entendent le son du buccin”¹⁴¹.

Obiceiul este consemnat de Simion Florea Marian: „Așa românii din unele părți ale Moldovei și Munteniei cari au vite, cu deosebire însă flăcăii și băieții, cântă din gură, buciună din bucium sau fac zgomot cu țeva de la cazan, anume ca strigoaicele și vrăjitoarele să nu se poată apropia de vaci și de oi, a vrăjii și a lua laptele.

Și se zice că numai până unde ajunge și se aude vocea lor, și cu deosebire sunetul buciumului, până acolo ajung și strigoaicele și vrăjitoarele cu vrăjile lor, iar mai departe nu se pot apropia ca să ia mana de la vaci, și prin urmare toată osteneala lor este zadarnică.

Tineretul din Transilvania își face în seara de Sfântul Gheorghe buciume și fluier din coajă de răchită și de alun și cu acelea pârândează satul făcând larmă”¹⁴².

Această credință apropie buciumul de alte instrumente muzicale ale căror sunete erau menite, în practicile magice, să îndepărteze spiritele malefice:

„Suflarea din bucin în această seară însă se consideră de către românii din Banat nu numai ca un mijloc de apărare contra spiritelor rele și a vrăjitoarelor, ci și ca un mijloc de „curățire a locuințelor, a staulelor (grajdurilor), și a aerului”¹⁴³.

Buciumul este compus dintr-un tub sonor, lung, deschis la ambele capete, confecționat din „doage” lungi din lemn de brad, paltin, frasin, tei sau alun. Doagele se obțin despicând lemnul bine uscat și scobind miezul celor două jumătăți reunite, lipite și strâns înfășurate cu coajă de tei, de mestecăn ori de cireș. Înainte de a cânta, buciumele de lemn sunt udate bine cu apă, pentru ca lemnul să se umfle și deci tubul să nu prezinte eventuale deschideri.

Lungimea buciurilor variază între 1,30–3,00 m, cele din Muntenia fiind cele mai scurte. Tiberiu Alexandru, în monografia sa¹⁴⁴, stabilește cinci tipuri principale, în funcție de forma lor:

a) drepte:

- 1) cu un tub drept cilindric, cu extremitatea ușor conică;
- 2) cu tub drept, conic, cu doage din lemn de brad, legate din loc în loc cu inele din lemn;

b) încovoiate:

- 1) cu tubul conic, cu partea inferioară puternic lărgită și încovoiată în chip de pipă;
- 2) cu tubul cilindric, mai scurt și cu partea inferioară curbată și doar ușor lărgită;
- 3) cu tubul cilindric, terminându-se ușor conic, încolăcit de două ori, ca goarna militară, construit din tablă.

Buciumul este un instrument de suflat natural, sunetele pe care le scoate mărginindu-se la un șir de armonice ale sunetului fundamental.

Înrudite de aproape cu buciurul sunt *trompetele* conice, scurte, fără deschizături pentru degete, făcute de copii sau păstori, din coajă de prun, corn de vită sau tinichea. În unele sate din Gorj, la nunți sau înmormântări, se utiliza odinioară goarna militară, de semnalizare. În timpul nunții, doi până la șase gorniști cântau la casa mirelui, în timp ce însoțeau alaiul nuntașilor spre casa nașilor, spre biserică sau spre casa miresei. La înmormântare se cântă binecunoscutul marș funebru, al gorniștilor militari, dimineața, în revărsatul zorilor, la amiază și seara, în drum spre cimitir și după terminarea prohodului, așa cum reiese și dintr-o informație oferită de Ch. Laugier: „În această comună (Băilești – n.n.), moartea unui om se anunță prin gorniști. Gorniștii cântă marșul funebru până la mormânt”¹⁴⁵.

Spre sfârșitul secolului trecut, printre instrumentele populare, au început să pătrundă o serie de instrumente de suflat, din alamă (trompete, flugelhorni, pistoane, althomi, basflügelhorni, baritoni, bombardoane (tube), helicoane), împrumutate de la fanfarele minorităților naționale (mai ales germană) sau de la fanfarele militare, de către lăutari profesioniști sau semiprofesioniști. Aceste instrumente sunt folosite exclusiv de fanfare sau mici formații lăutărești.

Fluierul reprezintă instrumentul cel mai răspândit și mai iubit de poporul nostru, fapt ilustrat și de marea lui frecvență în poezia populară și în colinde. De remarcat și substratul lui magic, de tradiție orfică, păstrat în vechile credințe populare, potrivit cărora ielele sau vrăjitoarele cântă din fluier sau dansează în sunetul acestui instrument, pentru a vrăji oamenii. Fluierul, ca și buciurul, se regăsește și în descântece, cum este cazul acestui descântec de dragoste din localitățile Damian și Mogoșești, județul Dolj¹⁴⁶:

„Fluerai,
Buciumai
Toată dragostea o adunai
Pe trupul (cutăraia) o pusăi
Și o grămădii să cate
Toată lumea la (cutare),
Mai vârtos (cutare)

.....
Fluierai,
Buciumai,
Toată dragostea o adunai
Din toate florile,
Din toate izvoarele
Pe trupul (cutare) o pusăi
Și-o grămădii
Să cate toată lumea în gura (lui-ei)“
„Cu fluierul,
Fluerai.
Cu totălca
Totălcai
Dragostele le adunai“.

Evidențiind rolul pe care-l joacă fluierul în muzica și poezia noastră, precum și faptul că unele dintre instrumentele muzicale au ajuns a se identifica atât de mult cu natura românului, încât fac parte integrantă din existența lui, Gh. Misail scria în 1880: „Ia-i țărânului Român, cuțitul de la brâu, câinele din bățatură, vita din plug și fluierul din glugă și i-ai luat tot. Așa a fost de când e Românul și așa va fi până s-o pomeni el. Ca și Românul, străbunii lor întrebuințează fluierul cântând la păscutul turmelor, la petreceri și la mese. Fluierul este instrumentul de predilecție la toate ocaziunile acestea. Românul face din fluier tovarășul nedespărțit al vieții sale (...). O dată făcut instrumentul, cu el își cântă Românul cântecele lui de dor și de jale, cu el zice doina, cea melodie duioasă, jalnică”¹⁴⁷.

Și în Oltenia, fluierul este instrumentul cu cea mai mare utilizare, nu numai în zonele deluroase și de munte, ci și în zonele de șes, fiind folosit odinioară la șezători, clăci, nunți, hore sau alte petreceri. În monografia lui Charles Laugier, întâlnim o informație referitoare la strigările flăcăilor peste sat, din seara lăsatului postului de Pași, în care se spune: „Pe urmă pleacă cu toții râzând în hohote și făcând haz de acei care au fost atinși de aceste vorbe, ca să facă clacă la una din fete. Fetele se adună spre a lucra la scărmanat de lână, dărăcit, tors etc., iar flăcăii le cântă cu fluierul, cavatul sau cimpoiul, ori din gură, făcând fel de fel de glume între ei”¹⁴⁸. Informații cu privire la horele încinse în sunetul fluierului apar și în paragraful cu privire la clăcile de tors cânepă și lână: „După gustare, se încinge adesea și câte o horă, dacă știe vreun flăcău să-i zică din fluier”¹⁴⁹, ba chiar și în relatarea unei legende a lui Sân-Toader: „Unul îi zicea cu foc din fluier și tot mai tare se înfierbânta hora și tot mai sus sălta flăcăii bătând cu talpa în pământ”¹⁵⁰.

În zonele deluroase și de munte, în care ocupația de bază a locuitorilor era păstoritul, fluierul era tovarășul nedespărțit al ciobanilor, fie ei tineri sau bătrâni. „Odată cu „meseria”, se spune în monografia comunei Boișoara, județul Vâlcea, cei vârstnici le transmiteau celor tineri și tradițiile folclorice. Aceștia învățau să cânte din fluier și cu vocea, învățau basme și jocuri, doine, cântece bătrânești, balade populare cu haiduci și miorițe, învățau să înflorească bâte, obiecte casnice și mai ales furci de tors, pe care le lucrau cu multă măiestrie și le dăruiau sorei, mamei sau iubitei. Ciobanii erau artiști desăvârșiți”¹⁵¹. Iar mai departe, autorul adaugă: „Fluier avea fiecare băiat pentru a cânta hore”¹⁵².

Păstorul oltean nu se despărțea de fluierul lui în nici o împrejurare, nici chiar în moarte, asemenea eroului mioritic. Este cazul celor trei eroi de la 1916, de la Vaideeni (Vâlcea): Ion Isescu, Ion Moga, Mihai Todeci, înmormântați cu fluierul care i-a însoțit pe front, în timpul luptelor¹⁵³.

Clasificările anterioare ale fluierelor¹⁵⁴ au avut în vedere construcția lor sonoră, forma tubului sonor, modul cum sunt făcute, mărimea lor.

Cel mai simplu dintre toate fluierele este „fifa”, instrument descris pentru prima dată de Iosif Herțea, sub denumirea de „șuieraș de cucută”, apoi de Tiberiu Alexandru¹⁵⁵. Este o țevă închisă la capătul inferior, cu o lungime de cca. 20 cm, din tulpină de cucută sau leuștean, tăiată vara, când plantele au ajuns la maturitate. Nodul tulpinii realizează închiderea țevii. În partea superioară este executată o gaură din două tăieturi semicirculare în unghi, una în fața celeilalte, tăietura opusă celei pe care se sprijină buza inferioară a interpretului fiind ceva mai adâncă, în marginea ei despicându-se coloana de aer ce intră în vibrație. Fifa este un fluier unitonal, din care cântă, de preferință, femeile, fiind întâlnită, sporadic, în Oltenia, în Mehedinți, (Scornicea, Grozăvești) sau Gorj. Sunetul intermitent al fifei alcătuiește un act sonor în jurul căruia glasul executantei brodează o melodie rudimentară, în tehnica hăulitului. Pe vremuri, primăvara, când mergeau cu vitele sau la muncă, fetele din Stângăceaua, județul Mehedinți, cântau, unele dintr-o parte, altele din alta a satului, hăulite și strigături însoțite de sunetul fifei. Tot la Stângăceaua, fifele se mai făceau din cotorul frunzelor de la vrejul de dovleac, dar acestea nu durau mult¹⁵⁶.

Indiferent din ce erau făcute, înainte de a sufla în ele, fifele trebuiau bine udate, pentru a se executa o perfectă omogenitate a pereților.

Alt fluier foarte simplu este *tilinca*: o țevă de lemn sau metal, complet deschisă la ambele capetele, lungă între 60–80 cm, fără deschizături pentru degete, motiv pentru care nu se pot obține decât sunete armonice. Instrumentul este ținut cumpănit, semitraversier, capătul inferior fiind când deschis, când închis, cu degetul arătător al mâinii drepte.

Cercetările întreprinse până în prezent¹⁵⁷ semnalează prezența tilincăi numai în Nordul Transilvaniei, Bucovina, Nordul Moldovei. Considerăm interesantă și demnă de luat în seamă, referirea la acest instrument în monografia satului Covei, comuna Afumați, județul Dolj, așa cum reiese din fragmentul următor: „Băiețandrii și fetișcanele sculați în răsăritul purpuriu al soarelui, cu tilinca-n brâu și cu bățul cu creștături dat de-a boul, mânau mieluseii-n iarba din sălciile pletose”¹⁵⁸.

Cavatul este un fluier mare, cu tub cilindric și cinci deschizături pentru degete, orânduite în două grupări: două și trei, socotind din partea de jos a țevii. Parte în dop, parte în peretele țevii este tăiată o fantă dreptunghiulară, numită de obicei „lumină”. Curentul de aer suflat prin ea este despicat și pus în vibrație de latura subțire a unei fereștrici pătrate, tăiată în peretele țevii, nu departe de dop, numită „vrană”.

Aria de răspândire a cavatului o constituie Oltenia, Muntenia și sudul Moldovei. În Oltenia acest instrument este foarte răspândit, mai ales printre păstori. „Majoritatea ciobanilor știu să cânte din cavat” se menționează într-un răspuns la un chestionar întocmit în județul Mehedinți, în jurul anului 1940¹⁵⁹.

În Oltenia este foarte răspândit *fluierul* obișnuit, cu dop și șase deschizături pentru degete, fiind numit cel mai adesea „fluier”, dar și „fluieră”, în ținuturile din imediata vecinătate a Banatului. Cele mai mari, numite și „fluieroale”, sunt răspândite mai ales în Nordul Olteniei, în satele de „Ungureni”.

Așa cum am mai arătat, fluierele prezintă o mare varietate de construcție. În Oltenia, mai ales în zona ei nordică, ele sunt confecționate aproape întotdeauna din lemn de prun, dar și din lemn de cireș, alun și chiar salcâm, în zona de câmpie (Băilești). Forma tubului sonor este ușor conică și cu deschizăturile pentru degete, de obicei, ovale, orânduite în două grupări de câte trei.

La capătul de jos al fluierului, tubul este închis cu un dop, numit uneori „fund”, având în centru un mic orificiu.

În ceea ce privește dimensiunile, în Oltenia predomină fluierele mijlocii (35–50 cm) și mari (50–80 cm), fluierele mici (până la 35 cm) fiind întâlnite mai ales în zona de sud. În satele de păstori din nordul Olteniei, fluierele sunt construite uneori, într-o bătă, cum este cazul fluierului ciomag aflat în colecția Muzeului Olteniei, având o lungime de 137 cm, confecționat de Antonie Gh. Constantin din Urșani (Vâlcea).

Scările fluierelor cu dop și șase deschizături pentru degete diferă aproape de la un instrument la altul, din cauza particularităților multiple pe care le prezintă datorită construcției lor neunitare, motiv pentru care fiecare executant este obișnuit să cânte pe instrumentul său și nu cântă cu plăcere pe fluier străin, afirmând ca în cazul lui Mihai Bălă din Căpreni-Gorj că „n-are fluierul răspuns” ori „nu zice descurcat”¹⁶⁰.

Executanții la fluier obțin uneori efecte deosebite, cântând unele melodii cu țeava fluierului „astupată” ori „înfundată”, fie cu degetul mic de la mâna stângă, fie cu un cocoloș de hârtie sau pâine. În acest mod se modifică sonoritatea și intonarea sunetului fundamental al scării. Așa se cântă în Oltenia „Cimpoiul”, „Hora din cimpoi”, „Galaonul înfundat”, „Sârba din cimpoi”, „Sârba înfundată”.

O variantă a fluierului cu dop și șase deschizături pentru degete este fluierul „gemănat” sau „îngemănat”, întâlnit destul de rar în alte zone, deoarece se construiește foarte greu, fiind, din această cauză cu mult mai scump. În Oltenia, fluierul dublu sau „îngemănat”, se regăsește în special în Vâlcea, în zona Vaideeni-Urșani. Ele sunt confecționate prin împerecherea unui tub melodic cu șase deschizături pentru degete, cu altul, de ison, la fel de lung, dar fără deschizături pentru degete. Cele două fluieri sunt întotdeauna paralele și construite dintr-o singură bucată de lemn.

În afara fluierelor drepte, cu gura transversală, deschise mai sus, în partea de răsărit a Olteniei, din preajma Oltului, se întâlnesc și fluieri traversiere, cu gura de suflat laterală. Cele mari sunt numite flaute, iar cele mici, piculine. Ele au tubul complet închis la unul din capete, în apropierea căruia se află gura: o deschizătură rotundă, numită și ea „vrană”, tăiată în peretele tubului. Pe aceeași parte a țevii se află șase sau șapte deschizături pentru degete, în rând cu gura instrumentului, grupate la cele mari în două categorii (3+3 sau 4+3). În timpul cântatului, aceste instrumente primitive sunt ținute într-o poziție transversală față de corpul instrumentului, de unde denumirea lor de fluieri traversiere.

Din flautele și piculinele populare se cântă ca din fluierul obișnuit, cu deosebirea că sunetul e produs prin despicarea coloanei de aer suflată de executant, de pereții gurii, ca la flautul perfecționat. Ca și la celelalte fluieri, scările flautelor variază, datorită construcției lor empirice.

Înrudită cu fluierul cu dop este *ocarina*, mai ales prin mecanismul producerii sunetului: despicarea aerului suflat într-o fantă, de marginea subțiată a unei fereștrici din apropiere. Inventată în secolul trecut, în orașul italian Budrio¹⁶¹, ocarina executată din ceramică, în formă de morcov, are opt găuri pentru degete, orânduite în două șiruri de câte patru. Gura este similară cu a fluierelor cu dop: fanta prin care se suflă se află în interiorul unei proeminențe pe care executantul o ține la gură.

La baza ocarinei românești se află vechi instrumente populare – cucii sau alte figurine zoomorfe, cu fluier, executate de olari (Oboga, Vlădești). Ocarinele s-au răspândit la noi în perioada interbelică, fiind, la început, confecționate de fabrică, din teracotă sau porțelan¹⁶². Astăzi se cântă din instrumente executate din lut de către meșteri din Teleorman (Udo Clocaciuv) sau Dolj (Terpezița).

Cel mai vestit dintre toate instrumentele muzicale este *naul*, a cărui vechime și răspândire în lume a fost semnalată de către mulți cercetători. Tiberiu Alexandru avansează chiar ipoteza născocirii sale în locuri și în timpuri diferite¹⁶³.

Numele autohtone ale instrumentului, se pare cele mai vechi, sunt „fluierar”, „fluierici”, „fluieraș”, „fluieretor” și „șuierită”, dintre care unele persistă până în zilele noastre. Se pare că mai târziu, instrumentul a fost numit „moscal” sau „muscal” (și chiar „muscalagiu”, termen ce numea de regulă executantul din „muscal”). Răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hașdeu, din anii 1884 și 1885, atestă pentru Oltenia următoarele denumiri ale instrumentului: muscal (Mehedinți), muscalagiu (Dolj), fluierar (Vâlcea), fluierași (Dolj)¹⁶⁴. Termenul muscalagiu (= nai) este atestat și la Nicolae Filimon¹⁶⁵. În ceea ce privește termenul „fluierici”, acesta a fost întâlnit în comuna Poboru, județul Olt, informatorul Dumitru Nițulescu mărturisind că a învățat cântecul înregistrat de Boris Marcu pe fonograma 11.872 a, la data de 03 octombrie 1950, de la Costică Fluiericiu, care preciza cu acea ocazie: „la noi la țară nu se spune nai, ci fluierici”¹⁶⁶.

Charles Laugier, în monografia sa, vorbind despre obiceiurile prilejuite de sărbătoarea Anului Nou, în Oltenia, menționa faptul că: „Lăutarii cântă cântecul Vasilcei, acompaniindu-le cu vioara și cu muscalul. Ei pornesc prin sat cu seara până spre zori. Locuitorii lasă porțile deschise să primească Vasilca, și țin câinii legați. Lăutarii nu intră în casă ci cântă la fereastră, mai întâi în surdină, apoi din ce în ce mai tare”¹⁶⁷.

Termenul „nai”, cunoscut în vremea noastră, a apărut mai târziu. Executantul lui se spune „naist” (sau „năier”), „naingiu”, „naiargiu” sau „naigiu”. Originea orientală a celor din urmă termeni – „nay” sau „ney”, înseamnă în persană, arabă și turcă fluier de trestie, „nay mus”, „miskal”, „musikar”, „musiqua” sau „musqual”, însemnând în persană, arabă și turcă fluierul lui Pan – precum și faptul că instrumentul din zilele noastre este făcut din țevi de bambus, conduce la ipoteza întâlnirii probabile a unui străvechi instrument autohton și bucolic cu unul profesional – lăutăresc, venit mai târziu din Orient¹⁶⁸.

Naiul este și astăzi un instrument popular lăutăresc, iar mărturiile pe care le avem din trecut ni-l înfățișează ca atare. Începând din secolul al XVIII-lea, documentele vremii atestă prezența lui în aproape toate ansamblurile instrumentale lăutărești din Muntenia și Moldova. După informațiile unor călători străini (Jean Louis Carra, Franz Joseph Sulzer) s-a crezut că naiul ar fi avut odinioară un număr redus de țevi: șapte-opt. O pictură murală, zugrăvită la 1787, în biserica satului Ostrov, comuna Greci, județul Olt, înfățișează doi lăutari, unul cu vioara și altul cu un nai cu câteva țevi (șapte pe cât se pare), cântând la masa împăratului Irod, în vreme ce Salomeea aduce pe tavă capul lui Ioan Botezătorul¹⁶⁹.

Se pare însă că fluier cu șapte țevi este unul din termenii generali dat fluierului lui Pan. Chiar Sulzer precizează că naiul românesc avea „până la douăzeci de țevișoare și implicit tot atâtea trepte diatonice, care cu ajutorul unor dopuri de ceară se pot acorda în jumătăți de ton”¹⁷⁰.

Tiberiu Alexandru¹⁷¹ afirmă că, din lipsă de documente, nu se poate afirma cu precizie dacă a existat vreodată un nai cu puține țevi (șapte sau opt), dacă a existat odinioară un instrument exclusiv de uz țărănesc-păstoresc, dacă acesta a fost înlocuit ulterior (și când?) de cel actual, profesional, venit prin filiera Țarigradului, odată cu pătrunderea în țările Românești a unor forme de viață materială și spirituală din Orientul Apropiat, dacă aria de răspândire a naiului a fost din totdeauna mărginită la vechile Principate Românești.

Ceea ce este cert însă este că, după ce, în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, naiul fusese ridicat de lăutarii români, pe cele mai înalte culmi ale artei, începând din a doua jumătate a secolului trecut, instrumentul începe să dispară, la început în Moldova, apoi în toată țara, numărul naiștilor reducându-se simțitor.

Naiul este alcătuit dintr-un șir de tuburi de trestie, bambus, soc sau fag fiert, de diferite lungimi și grosimi, aranjate în succesiune descrescândă. Tuburile, deschise la capătul superior și înfundate la cel inferior cu dopuri de plută și ceară de albine, pentru a fi închise ermetic, încheiate unul de altul, se sprijină prin lipire pe o vergea ușor curbată. Cantitatea de ceară, mai mare sau mai mică, introdusă în țevi, slujește la acordarea lor.

Tuburile naiului se orânduiesc într-un șir concav, în ordinea lungimii lor, cele mai lungi și mai groase fiind obișnuit în dreapta. Executantul ține cu mâna dreaptă partea de jos a țevelor lungi și cu mâna stângă partea de jos a țevelor scurte. Sunetul se obține suflând în partea de sus a tuburilor, fie purtând fascicolul de tuburi cu partea concavă în fața buzelor, înspre dreapta pentru tonurile înalte și înspre stânga pentru cele joase, fie mișcând capul deasupra instrumentului ținut nemișcat. Numărul tuburilor variază între 18 și 25, naiul zilelor noastre având în mod obișnuit 20 de țevi, acordate de la si până la sol, peste tot cu fa diez în loc de fa.

Pentru a obține alte sunete decât ale scării naturale, executanții folosesc două procedee: introducerea de alice de plumb, pietricele, boabe de fasole, cocoloașe de pâine etc., în tubul sau tuburile ale căror sunete trebuie urcate, procedeu folosit în mod curent în perioada interbelică, dar părăsit în ultima vreme sau modificarea înclinării instrumentului, respectiv a unghiului în care coloana de aer este suflată spre peretele opus al țevelor.

În orchestră, naiul cântă melodia sau dublează melodia viorii prime. În zilele noastre el este întrebuințat mai ales ca instrument solistic.

Un instrument aerofon, cunoscut multor popoare din Asia, Nordul Africii și Europa, încă din timpuri străvechi, este *cimpoiul*. Multe popoare europene îl folosesc și în zilele noastre, putând fi întâlnit în Bielorusia, Ucraina la toate celelalte popoare slave, precum și la unguri, spanioli portughezi, italieni, francezi, irlandezi și mai ales la scoțieni, la care rămâne instrument tradițional.

Așa cum am mai arătat, și la români, cimpoiul este cunoscut din vremuri îndepărtate, fiind întâlnit inițial la curtea domnească, sau în casele boierilor, de unde a fost izgonit ulterior de instrumentele turcești, fiind îmbrățișat de oamenii din popor.

În trecut, cimpoiul a fost întrebuințat în toate regiunile țării, dovadă prezența numelor de Cimpoiu, Cimpoeș sau Cărăbaș, care amintește îndeletnicirea instrumentală a vreunui strămoș.

În ultimele decenii, cimpoiul se folosește din ce în ce mai răzlet, în nordul Olteniei, nordul Moldovei, Muntenia, Dobrogea, Transilvania vestică, Banat. În Oltenia, denumirea generală sub care este cunoscut este cea de cimpoi, spre deosebire de alte zone, în care apar și unele pronunții dialectale (cimponi sau șimponi, ciumpoi, cempoi, carabă sau cărabă) și chiar pluralul cimpoaie sau cărabi: „Cântă Cimpoiu cu cimpoaiele”.

Din cimpoi cântau ciobanii și țărani, fiind nelipsit la nunți, dar și la hore, unde se juca după cimpoi sau fluier. Pe bolta tindei bisericii din Vătășești, județul Vâlcea, apare o pictură ce înfățișează a horă de fete, despre care bătrânii ziceau că este „hora ielelor” sau a „Cântărețelor cerului”. Jocul este acompaniat de trei muzicanți cântând la vioară, cobză și cimpoi. Din monografia satului Bărbătești, județul Vâlcea, aflăm că: „În primele decenii ale secolului nostru, la Bărbătești, hora se desfășura de Crăciun și de Paști sau de alte sărbători, în mijlocul satului, printre lăutari numărându-se și un cimpoier”¹⁷².

Utilizarea cimpoiului de către ciobani este consemnată și de Simion Florea Marian, care, descriind întâiul ales al mieilor, practicat în ajunul Sfântului Gheorghe, spune: „Păcurarii, adică încep a cânta doine, hore și balade și apoi a zice, care ce știe, anume în fluieră, fluieronii, surlă, cimpoi și cavale care sunt instrumentele de muzică ale păcurarilor români”¹⁷³.

Cimpoiul se compune dintr-un „burduf” din piele de capră, în care aerul este suflat printr-un țevă numită în Oltenia „suflecă” sau „suflacă”. În comprimarea burdufului, aerul iese prin două țevi prevăzute în interior cu ancii simple, de trestie, uneori de soc: o țevă lungă, fără găuri pentru degete, numită în Oltenia „bâzoi”, „bârzoii” sau „țitiitor” și o țevă scurtă, cu mai multe găuri pentru degete, numită „carabă”.

Burduful este confecționat dintr-o piele de capră, considerată cea mai trainică, sau de ied, care trebuie să fie de 10–12 kg. Pielea de oaie, fiind mai puțin rezistentă, nu se folosește.

Jupuirea pielii necesită multă atenție, pentru ca ea să rămână întreagă. Prelucrarea pielii (argăsirea) este făcută de tăbăcari.

Pielea preparată este întoarsă cu blana în interior. Deschizăturile rămase în locurile în care au fost capul și picioarele din față ale iedului servesc fixării celor trei țevi: caraba, bâzoiul și suflătorul. Caraba se montează la gâtul iedului, suflătorul la piciorul drept, iar bâzoiul la cel stâng. Locul unde a fost buricul este astupat cu un dop de lemn.

Cele trei țevi sunt legate în partea interioară a burdufului (legături interne). Singura legătură externă a cimpoiului se face după ce toate țevile sunt la locul lor. Ea este în partea dinapoia burdufului, în locul în care au fost picioarele din spate ale iedului.

Suflătorul se compune dintr-o țeavă cilindrică, din lemn, continuată în partea superioară cu un „os de oaie, de la picior“. Capătul inferior al suflătorului este prevăzut cu un ventil, o supapă făcută dintr-o piele fină, care împiedică aerul suflat de executant să scape prin suflător.

Bâzoiul este format din trei tuburi cilindrice, din lemn, înfipte unul în altul. Primul, fixat la burduf, este numit în Oltenia „bucea“; al doilea, mai mic, numit de obicei „mijlocari“ și al treilea, numit „bâzoi“, „hang“ sau „vârf“. Primul și al treilea sunt confecționate din lemn de esență tare: prun, cireș sau corn, ferecat adesea cu legături de metal, în timp ce, cel din mijloc, este de obicei din soc, purtând, în partea superioară, ancia.

Prin comprimarea burdufului, aerul împins în bâzoi întâlnește ancia simplă, care-l face să vibreze. Ancia este făcută dintr-un tub mic de trestie, soc sau salcie, închis la capătul de sus, în care se taie o limbă în forma literei U, numită în Oltenia „pescoaie“, „țâplă“, „carabă“ sau „cărabie“ (Gorj). Cu ajutorul anciei, bâzoiul scoate tot timpul cântatului un sunet bâzâit, pe care se așterne melodia cântată de carabă.

Partea cea mai însemnată și cea mai dificil de construit este caraba, după structura căreia se diferențiază diferitele tipuri ale instrumentului. Ea este simplă sau dublă, după cum fluierul care o compune este simplu sau gemănat. În cazul fluierului simplu, e compusă dintr-un singur tub înfipt într-un scurt suport tubular, de lemn, montat de burduf. În cazul fluierului gemănat e compusă din trei piese: – un suport scurt, conic sau în formă de cap de capră, implantat cu baza mare în burduf, numit în Oltenia „bucium“, „bucea“ sau „glavină“;

– carabă propriu-zisă, numită pretutindeni „carabă“, făcută dintr-o singură bucată de lemn. În lungul carabei se sapă două canale cilindrice, paralele, de acompaniament. Teava de melodie are cinci găuri pentru degete, operația de tăiere a găurilor fiind extrem de delicată, de ea depinzând natura scării cimpoiului;

– cea de-a doua țeavă, țeava de ison a carabei, are o singură gaură pentru deget. Anciele se introduc în cele două canale ale carabei. Anciele folosite sunt trei: două mai mici la carabă și una, mai mare, la bâzoi;

– „luleaua“ sau „lula“, făcută din corn, căruia i se dă formă de pipă cu pavilionul larg deschis.

În timpul cântatului, burduful cimpoiului, umflat cu aer, este ținut de obicei sub brațul drept al executantului, care exercită o presiune continuă asupra burdufului, canalizând aerul spre cele două tuburi sonore: caraba și bâzoiul. Cimpoierul este nevoit să-și umple burduful cu aer, pe măsură ce acesta se împutinează.

Tiberiu Alexandru clasifică cimpoaiele¹⁷⁴, după conformația carabei și după numărul și modul de orânduire a deschizăturilor pentru degete, în cinci tipuri, împărțite în două grupuri, după cum fluierul este simplu sau dublu:

I. Cimpoaie cu carabă dintr-un singur tub, prevăzut cu o ancie simplă, idioglată:

1. cu șase deschizături pentru degete pe partea superioară a tubului (Moldova);

2. cu șase deschizături pentru degete pe partea superioară a tubului și una așezată posterior. Acesta este tipul muntenesc, numit uneori impropriu „oltenesc“;

3. cu șapte deschizături pentru degete pe partea superioară a tubului și una posterioară. Acesta este cel de-al doilea tip muntenesc, cel mai frecvent, numit uneori „bulgăresc“.

II. Cimpoaie cu caraba formată din două tuburi paralele, prevăzute cu câte o ancie simplă, idioglată: cel de-al doilea tub are funcție de acompaniere:

1. cu cinci deschizături pentru degete, toate superioare, cinci pe o țeavă și una în porțiunea de jos a celei de-a doua țevi. Acesta este tipul de cimpoi răspândit în Oltenia, dar și în Banat și Bucovina;

2. cu șase deschizături pentru degete, din care una mică, pe o parte a primului tub, o gaură corespunzând cu cea mică pe cealaltă parte a tubului și o gaură în partea de jos a celui de-al doilea tub (Hunedoara).

Diametrul deschizăturilor pentru degete variază între ele, chiar la aceeași carabă. Uneori ele pot fi micșorate sau mărite prin adăugarea sau luarea de ceară, prin aceasta scara respectivă fiind „potrivită“, „îndreptată“ sau „dreasă“. La unele cimpoaie, deschizături speciale, tăiate pe o latură a carabei, sau în pavilion, purtând în Oltenia numele de „răsuflătoare“, servesc la acordare, prin folosirea cerii.

Dacă bâzoiul dă tot timpul cântatului un singur sunet grav, în chip de ison, caraba scoate un șir de sunete care îngăduie executarea unor melodii.

Clasificarea cimpoaielor românești, realizată de către Tiberiu Alexandru, a fost însușită și de alți cercetători români, cum ar fi Gottfried Habernicht¹⁷⁵ care, după ce enumeră lucrările de sinteză și încercările de clasificare a cimpoaielor aparținând unor cercetători străini (Anthony Baines, John Henry Van der Meer, A. Linin, C. Sachs), afirmă că cimpoaiele românești se integrează tipului est-european (ancie simplă, tuburi de formă cilindrică), reluând clasificarea făcută de Tiberiu Alexandru.

Astăzi, în Oltenia, ca și în celelalte regiuni ale țării, se remarcă faptul că cimpoiul este pe cale de dispariție, odată cu stingerea din viață a ultimilor executanți. Astfel, din monografia comunei Boișoara, aflăm că odată cu moartea, la vârsta de 90 de ani, a lui Gheorghe Șandrulete Cimpoierul, chemat odinioară la petreceri și clăci „a dispărut din Boișoara și cimpoiul“¹⁷⁶.

Semnălam totodată, în unele părți ale Olteniei, ca și în Muntenia și Moldova, de altfel, prezența sporadică a altor instrumente prevăzute cu ancii, ca ale cimpoaielor. Este cazul mai vechi al țevișoarelor de trestie ori de pai cu 6–7 găuri (a șaptea perforată în spate, deasupra celorlalte), cu ancă tăiată de însuși capătul țevii, cu extremitatea închisă de un nod. Un instrument din aceeași categorie este „puiul de cimpoi” din care a cântat Grigore Tudose din comuna Leu, județul Dolj, la un festival din 1950¹⁷⁷. Acest instrument era alcătuit din două țevi de trestie de mare, legate laolaltă cu o sfoară, pe care executantul o uda înainte de a cânta. Cea mai lungă dintre țevi avea șase găuri pentru degete, iar cealaltă, fără nici o gaură, avea rolul de ison. Executantul nu o folosea, ci o înfunda cu bumbac, fiindcă suflatul în amândouă țevile deodată cerea un efort prea mare. Aerul suflat de instrumentist era pus în vibrație de o ancă de trestie, numită de executant „muștuc”. Ca și cimpoierii (de altfel Grigore Tudose cânta și la cimpoi), Grigore Tudose avea mai multe anci „de schimb”, de lungimi diferite, „pe cercate”, cu care înlocuia anciile care se înfundau sau se decalibrau.

Proveniența acestui fel de fluier cu ancă este nelămurită. Grigore Tudose și-a construit instrumentul după altul, proprietatea unui oarecare Ion Burticală, care-i zicea „piculină”. Fluierul lui Burticală fiind furat, Grigore Tudose l-a făcut pe al său „după ochi, du prin idei” și l-a botezat „pui de cimpoi”.

Tiberiu Alexandru semnalează acest fluier cu ancă, fără a fi lămurit dacă e un instrument cunoscut și în alte locuri, urmaș al surlei dispărute, sau un caz izolat. Același autor¹⁷⁸ face referire și la un fluier cu ancă, de dimensiune mai mare, confecționat de un oarecare Vasile Diaconu, din satul Gura Văii, comuna Bujoreni, județul Vâlcea, instrument cu care acesta a participat la un concurs al căminelor culturale din anul 1951.

În cadrul cercetărilor întreprinse de noi, recent, am descoperit în același județ, Vâlcea, un meșter, Teodor Busnea, din Râmnicu Vâlcea, care confecționează, alături de cimpoaie și alte instrumente mai simple, funcționând pe aceleași principii: tiugă, tâlv, carabă, cauc, os de găscă, pe care autorul le prezintă ca fiind invențiile sale, deși tâlvul sau tiuga sunt menționate și de Tiberiu Alexandru, iar caraba de cimpoi era utilizată în trecut, copiii învățând în acest mod să cânte din cimpoi.

5. Instrumente cordofone

A. Cu coardele lovite

Țambalul este un instrument cu coarde lovite, cu origini străvechi, fiind înrudit cu instrumente răspândite pretutindeni în lume. Reprezentat în iconografia europeană începând din secolul al XV-lea, este pomenit în scrierile organologilor din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, ca fiind un instrument foarte vechi.

Instrumentul favorit al nobilimii maghiare, țambalul ajunge din secolul al XVIII-lea de neînlocuit în orchestrele de lăutari, fiind socotit, la unguri, instrument național.

În scrierile vechi românești sunt menționate felurite „organe tinse-n strune”, „chimvale într-alesuri”, „țimbale de strigare”, „psaltiri” sau „canoane”. Este greu de precizat care dintre acestea erau cu coardele lovite, de tipul țambalului, și care cu coardele ciupite, de tipul psalteriumului. E posibil chiar ca unele dintre ele să aparțină altor tipuri de instrumente. De exemplu termenii „chimbale”, „chimvale” sau „țimbale” puteau să denumească, ca și în antichitate, cele două talgere metalice, lovite între ele.

Cea mai veche mărturie a prezenței țambalului la noi datează din 1546, când apare într-un registru de socoteli al orașului Brașov¹⁷⁹. El era folosit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, așa cum reiese dintr-o consemnare a lui Fr. J. Sulzer care, vorbind despre jocurile românești, scria la 1781 că erau acompaniate fie de fluier, fie de una-două viori și de un nai, o cobză, iar uneori de țambal. Același autor amintește că între instrumentele care alcătuiau „muzica turcească de cameră”, a timpului, era „și un țambal (Hackbrett) pe care-l bat cu bețișoare și-l numesc santur”¹⁸⁰.

Țambalele s-au răspândit la sfârșitul secolului al XIX-lea, mai întâi în Muntenia, ca urmare a activității constructorului de instrumente muzicale Scheffler din București. Ulterior ele au pătruns treptat și în Oltenia și Moldova, izgonind cobza, din tarafurile de lăutari. Interesant este faptul că acest instrument nu este menționat de Teodor Burada în studiul său de la 1877¹⁸¹, fapt ce denotă că, cel puțin în Moldova, el nu era folosit la acea dată.

Lăutarii din Oltenia au folosit mai puțin țambalul mare, cu picioare și pedale, și mai mult țambalul mic, fie așezat pe o masă sau pe un scaun, fie agățat cu o curea de gât, procedeu care permite instrumentistului să cânte și în timpul mersului, însoțind, de regulă, alaiurile de năut.

Țambalul este un instrument specific lăutăresc, servind aproape numai petru acompaniament. Se compune dintr-o cutie de rezonanță trapezoidală, pe care sunt întinse 20–25 coruri de coarde.

Coardele țambalului sunt lovite cu două baghete de lemn, învelite la capete cu un manson de bumbac, pentru a îndulci sunetele, numite de către lăutari „ciocane”, „ciocănașe”, „ciocănele” sau „bețe”.

Formulele de acompaniament – „țituriile”, cum le spun instrumentiștii – se fac bătându-se cu mâna dreaptă timpii accentuați și cu stânga contratimpii sau „bătaia”.

Țambalagii utilizează, ca și cobzarii, atât „țituri românești”, cât și „țituri nemțești”. Cele mai frecvente sunt „țituriile” de horă și cele de sârbă, dintre jocurile cu unul din timpi alungit, cea mai des întâlnită fiind „țitura” de Geampăra.

Tiberiu Alexandru¹⁸² distinge două stiluri de interpretare la țambal: cel al lăutarilor din Muntenia, Oltenia și Moldova, bazat pe „țituri” ritmico-melodice și cel al lăutarilor din Banat și Transilvania, în care precumpănește acompaniamentul armonic.

Deși țambalul este un instrument lăutăresc, de acompaniament, existau țambalagi care cântau, adesea cu multă îndemânare, doine, cântece sau jocuri, acompaniați sau nu de alte instrumente.

Dacă spre sfârșitul secolului trecut țambalele s-au răspândit, înlocuind cobzele, în zilele noastre ele au fost înlăturate de acordeoane, care au pătruns în tarafurile de la orașe, dar și de la sate.

Cobza este considerată de către cercetători ca fiind, probabil, cel mai vechi instrument de acompaniament, folosit de poporul nostru, existența ei fiind demonstrată de frescele unor biserici și mănăstiri, unde apare pictată în scenele care ilustrează „Nunta de la Cana Galileii”, „Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul”, „Psalmii” sau „Viețile sfinților”¹⁸³.

În pictura Mănăstirii Horezu (1692), David este înfățișat cântând la cobză împăratului Saul, în timp ce în biserica din Baia de Aramă (1713), într-un grup de muzicanți, se distinge o femeie cântând din cobză și un bărbat folosindu-se de un instrument de coarde, asemănător lăutei.

În picturile executate la 1757, la Schitul Crasna, de către meșterul Grigore, în scena înfățișând „Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul”, aflată în pronaos, sunt reprezentați doi cântăreți de instrumente de coarde, acompaniind dansul Salomeii, un instrument asemănător unei cobze fiind înfățișat și în pridvorul aceleiași biserici.

Cobzele înfățișate în pictura murală a veacurilor trecute aveau gâtul mai lung, față de cele cunoscute în vremurile noastre. Ele apar reprezentate și în stampele și în gravurile timpului, în toate ansamblurile lăutărești, iar mulți dintre călătorii străini, în trecerea prin principate, le semnalează.

Cobza provine din instrumentul arabo-persan el aud sau l'ūd și, posibil, din instrumentul de asemenea oriental, kopuz, de unde denumirile „cobuz”, „copus”, „căpuș” sau „căbuz”, despre care pomenesc scripturile vechi și poeziile noastre populare. Alături de aceste denumiri, odinioară erau utilizați și termenii de „alăută” sau „lăută”, din care a derivat și denumirea de „lăutar”, dată muzicanților instrumentiști populari profesioniști. Tiberiu Alexandru consideră că denumirea de cobză a apărut mai târziu, ca urmare a unor influențe ucrainene deși, kobza sau bandura ucraineană, cu tot numele identic, este un instrument cu totul diferit¹⁸⁴.

Cobza se compune dintr-o cutie de rezonanță adâncă, formată din 5–6 doage din lemn de nuc și paltin, lipite una de alta, numită „burduf” sau „bârdan”, o „față” dintr-o scândurică de molift și un „gât” scurt și lat, din lemn tare, cu „cuielul” răsfrânt în unghi drept sau optuz, înspre spate. Coardele, de diferite grosimi, sunt legate de un „cordar” din lemn de brad, fixat pe partea inferioară a feței și întinse cu ajutorul unor „cui” din lemn tare. O cobză are între opt și douăsprezece coarde, parte de maț, parte de sârmă, orânduite în patru coruri de câte două-trei strune fiecare. Corzile sunt călcate cu toate degetele mâinii stângi și ciupite cu o pană de gâscă, ținută în mâna dreaptă.

Cobza este prin excelență un instrument lăutăresc, de acompaniament, însoțind vioara. Un cobzar nu trebuie să cunoască un număr prea mare de formule de acompaniament, de „țituri”, cum li se spune, dintre care, cele mai folosite sunt cele de horă și sârbă. Deși destinată exclusiv acompaniamentului, odinioară, existau cobzari care știau să cânte cu multă dibăcie diferite melodii, între care jocul numit „Țitura”, dezvoltat din formule de acompaniament, este o dovadă incontestabilă a îndemânării și talentului lor.

Pe vremuri, cobza era foarte răspândită în Moldova și Muntenia. Părăsirea ei s-a petrecut mai ales în perioada interbelică, fiind înlăturată de alte instrumente. În Oltenia, cobzele au fost înlocuite de *chitară*, de la care s-au scos două-trei strune considerate de prisos. Ea servește aproape exclusiv la acompaniament. De remarcat faptul că lăutarii olteni utilizau o serie de variante ale acordurilor. De exemplu, orchestra populară „Taraful Gorjului” din Târgu Jiu, adusă în iulie 1949 la București, de către Institutul de Folclor, pentru imprimări, avea trei chitariști¹⁸⁵: Constantin I. Cazacu, de 34 de ani, din Peșteana Jiu, Victor Butan, de 25 de ani din Ceauru și Ecaterina Corbeanu, de 29 de ani, din Bârsești, fiecare având chitare acordate altfel.

Lăutarii olteni ciupestă strunele chitarei cu o pană de gâscă sau cu mâna și le calcă cu degetele mâinii stângi, exceptându-l pe cel mare.

Dintre instrumentele muzicale străine care au îmbogățit organologia populară românească, cea mai mare popularitate o cunoaște *vioara*, care a început prin a înlocui kemanul, instrument cu coarde și arcuș, la mare cinste în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, în rândul boierimii române, așa cum aflăm din scrierile lui Teodor Burada¹⁸⁶.

La sate, vioara a pătruns prin lăutari încă din secolul al XVIII-lea, fiind răspândită astfel pretutindeni, sub diferite denumiri. În Oltenia i se spune „diblă” sau „diplă”, de unde denumirea de „diblaš” sau „diplăș”, pentru cel care cântă la vioară.

Din vioară se cântă la nunți, horă și petreceri, dar și în alte împrejurări speciale: clacă, colindat. De regulă, vioara apare în diferite ansambluri instrumentale, cântând melodia, acompaniată fiind de cobză, țambal, contrabas, chitară. Un astfel de taraf de lăutari este descris plastic de P. Nicolăescu-Coveiu, în monografia sa¹⁸⁷, atunci când redă cuvintele „poruncitorului” lăutarilor la nuntă:

„Trage cioară din *vioară*,
Și tu Moise din *chitară*
Și tu cioroi din *cimpoi*,
C-așa-i vremea pe la noi,
Zi-ne ceva din *cimpoi*”.

Prezența viorii în viața satelor oltene este ilustrată și de un obicei popular descris de Charles Laugier:

„În unele părți mireasa se cunună având în sân un cuțit, o bucată de azimă, zahăr, o coardă de la vioară ș.a. Cuțitul, pentru ca dușmanele să nu-i puie cuțitul, zahărul pentru ca ginerele să fie dulce și plăcut, iar coarda ca să fie plăcută tuturor, ca cântecul vioarei”¹⁸⁸.

Tot Charles Laugier, vorbind despre obiceiurile din Oltenia și descriind „Vasilca”, spune: „Lăutarii cântă cântecul Vasilcăi, acompaniindu-le cu vioara și cu muscalul”¹⁸⁹, iar într-un alt loc, referindu-se la clacă, precizează: „Înainte clăcașilor cântă lăutarul cântece din vioară”¹⁹⁰.

Semnificativă este prezența viorii în unele scene din picturile murale ale unor biserici din Vâlcea. Amintim în acest sens, pe lângă pictura de pe bolta tindei bisericii din Vătășești, despre care am mai vorbit, pictura bisericii din satul Coasta, comuna Păușești – Măglași, în care apar „șapte cântăreți, care cântă din următoarele instrumente: vioară cu arcușul în formă de arc, nai, tobă și patru instrumente de suflat, dintre care două cu curburi neobișnuite în formă de S”¹⁹¹.

Asemenea altor instrumente muzicale adoptate de popor, vioara a fost nevoită să sufere diferite modificări, care uneori îi afectează însăși structura, numărul de coarde și acordajul, prefaceri determinate de cerințele intonațiilor noastre populare. Sunetul viorii redă adesea glasul cavalului, fluierului, cimpoiului ori al altor instrumente muzicale populare mai vechi.

În mod obișnuit, vioara are patru „coarde”, „corzi” sau „strune”, care sunt puse în vibrație prin frecarea lor cu un „arc”, „harc” sau „arcuș” al cărui păr de cal este uns cu „sacâz”. Celor patru coarde obișnuite li se adaugă uneori altele suplimentare care sunt coarde de rezonanță, ce vibrează prin simpatie, întărind sonoritatea sunetelor înrudite.

Profesorul I. Stroescu afirma, într-o comunicare ținută în 1950, la Institutul de folclor, că a întâlnit și în Oltenia coarde de rezonanță la vioară, numite „teluri”, fapt ce dovedește că, în trecut, aria folosirii viorilor cu coarde de rezonanță era mult mai întinsă¹⁹².

O însemnătate deosebită prezintă modificările acordajului obișnuit al viorii, scordaturile, care constituie o tehnică interesantă, semn de virtuozitate, cunoscută și folosită de tot mai puțini lăutari. Le întâlnim mai ales la lăutarii în vârstă și la cântări bătrânești.

Lăutarii „strică” acordajul instrumentului pentru a obține efecte sonore, speciale, pentru realizarea unor efecte imitative, pentru a îmbogăți resursele sonore ale viorii, destinate acompaniamentului. În acest scop, vioara primește diferite „scordaturi”, în special în Oltenia și Muntenia.

„Scordaturile” afectează de obicei una sau două coarde, mai rar trei. O scordatură cu toate coardele stricate – spune Tiberiu Alexandru¹⁹³ – a întâlnit în 1973, la lăutarul Ilie Chirea din Iancu Jianu (Olt), în interpretarea Horei lui Iancu Jianu.

Analizând scordaturile folosite de lăutarii noștri în comparație cu cele din muzica cultă, Florin Georgescu stabilește că, din totalul de 23 de scordaturi existente în literatura viorii „12 scordaturi par a fi necunoscute lăutarilor români; ei le-au preluat pe cât se pare pe celelalte 11, fiind cele mai frecvente și mai răspândite, la care au adăugat o impresionantă contribuție: nu mai puțin de 26 scordaturi apărute în practica populară profesional-lăutărească a viorii, reprezentând dovezi ale inventivității instrumentiștilor violoniști sau, parțial, poate, eventuale împrumuturi din surse rămase deocamdată neidentificate”¹⁹⁴.

Lăutarii caută să îmbogățească mijloacele de expresie artistică ale viorii prin tot felul de artificii. Astfel, spre a da unor interludii instrumentale ale cântecului „Fusul” un colorit sonor menit să sugereze sfârșitul fusului, lăutarii olteni și munteni leagă de coarda sol sau de coarda re, în apropierea călușului, un fir de păr rupt din arcuș. Cu degetele gros, arătător și mijlociu ale mâinii drepte, înmuiate în „sacâz”, ei trag ușor firul care pune în vibrație coarda, de jos în sus, melodia obținând-o în mod obișnuit „călcând” coarda cu degetele mâinii stângi.

Contrabasul a pătruns, la noi, relativ târziu, servind exclusiv pentru acompaniament. De multe ori el este lipsit de una sau două din coarde, și anume de cele mai subțiri. În ansamblurile lăutărești el susține fundamentul armonic al acompaniamentului. În perioada interbelică, în Oltenia s-a impus taraful de tip gorjenesc, compus din viori, chitară (ori chitare) și contrabas.

În ultima vreme, în Oltenia, ca și în alte zone ale țării, în ansambluri a pătruns tot mai mult acordeonul care a înlocuit țambalul, taraful format din vioară și acordeon fiind întâlnit din ce în ce mai des.

IV. Creatori de instrumente muzicale populare. Ansambluri instrumentale populare. Repertoriu

Marea majoritate a instrumentelor muzicale populare, întâlnite pe teritoriul Olteniei, sunt confecționate de cele mai multe ori chiar de către executanți, iar în unele cazuri de către meșteri specializați care, la origini, și-au executat propriile instrumente muzicale, extinzându-și treptat producția, pentru vânzare. În felul acesta au apărut chiar anumite centre producătoare de diferite instrumente muzicale.

În ultimele decenii, comuna Terpezița, județul Dolj, s-a impus prin confecționarea de drâmbes și ocarine, ca urmare a activității unor localnici, care s-au remarcat și ca veritabili interpreți populari, la aceste instrumente. Astfel, Dumitru Meca a început să lucreze drâmbes după modelul unei drâmbes procurate din Germania de Marin Popa, originar din comună, interpret la acest instrument. După mai multe încercări nereușite, Dumitru Meca izbutește să confecționeze drâmbes performante. După descrierea sa, drâmba se compune „dintr-un cadran în formă de coadă de rândunică, în

care se introduce lama din oțel forjat¹⁹⁵. La început, a lucrat drâmbe numai pentru sine, apoi la comandă, pentru instrumentiști din Mehedinți, Ialomița, Bacău, Buzău, Mureș. Receptiv la inovații, Dumitru Meca a executat, după o fotografie a unei formații – asociație de trei-patru drâmbe, de proveniență germană, o asociație de trei drâmbe fixate printr-un șurub cu „ghivent“, pe un postament de formă circulară, instrument caracterizat printr-o rezonanță mai mare, față de drâmba obișnuită.

Deși Dumitru Meca a încercat să transmită meșteșugul confecționării drâmbelor altor localnici, nu a reușit, așa încât această tradiție este pe cale să dispară, în viitor, la Terpezița.

În afară de drâmbe, Dumitru Meca s-a specializat și în confecționarea ocarinelor, meșteșug pe care l-a deprins de la un consătean mai vârstnic, Ion Popescu, zis „Bă răitaru“, născut în anul 1907, astăzi decedat. Înainte de a începe să confecționeze ocarine, Ion Popescu a mai lucrat, pentru sine, fluier și cimpoaie, la care s-a remarcat și ca un neîntrecut interpret. Cimpoaie a învățat să lucreze la vârsta de 14 ani, de la bunicul său, Ion Popescu, iar fluier la vârsta de 16–17 ani, de la Constantin Pârjol, zis „Ionțu“, din Terpezița. Fluierile, ca și caraba, bâzoii și muștiucul cimpoiului le confecționa din lemn de soc.

Ion Popescu descoperă întâmplător ocarina, în cursul unei deplasări în comuna Breasta. Revenit acasă, după mai multe încercări, reușește să construiască acest instrument, procurându-și pământul, pentru calitățile lui speciale, din locul numit „Râpa Puicii“.

Tradiția confecționării ocarinelor a fost moștenită și de fiul lui Ion Popescu, Cosma Popescu, ale cărui ocarine pot fi întâlnite în multe colecții muzeale din țară, printre care și Muzeul Olteniei, dar și în posesia unor persoane particulare, de la noi și din străinătate (interpreți sau colecționari). Cosma Popescu este și conducătorul formației de fluierași, înființată în 1969, în satul Lazu, formație care, după 1972, s-a transformat în formație de ocarine și drâmbe, transferându-se la Terpezița, unde a funcționat până în anul 1992. Dintre instrumentiștii formației s-au remarcat: Ion Popescu Bă răitaru (fluier, ocarină, cimpoi, caval), Lazăr Gheorghe, Sopoțeanu Dumitru, Ciungu Gheorghe, Rujan Gheorghe (fluier), Cosma Popescu, Manea Constantin, Manea Gheorghe, Manea Tică, Manafu Ion, Zlotea Dumitru (ocarină), Meca Dumitru, Stoenescu Gheorghe, Botea Constantin (drâmbă).

Multe dintre instrumentele populare erau confecționate chiar de către instrumentiști. Printre acestea se numără și fluierile, care cel mai adesea, erau lucrate de interpreți. Există însă și situații în care, în anumite zone din Oltenia, asistăm la o specializare a unor localnici în confecționarea fluierelor și cavalelor. Astfel, în Vâlcea, în zona Horezu – Vaideeni – Urșani, activau, în perioada 1965–1970, mai mulți constructori de fluier, care lucrau la comandă instrumente de foarte bună calitate. Dintre aceștia enumerăm pe: Adam Romanescu, Dumitru D. Tărtăreanu, Ion Țugulescu, Ghiță Iscriu, Nicolae Băeșu, Nicolae Lăzăroiu, Nicolae Rugea (Vaideeni), Constantin Gh. Antonie și Bem Nicolae (Urșani), Gheorghe Țiu (Bistrița); Nicolae Ciurea și Gheorghe Curelaru (Costești – Bistrița).

Simpla enumerare a meșterilor constructori de instrumente muzicale din Vâlcea relevă amploarea pe care acest meșteșug a cunoscut-o, odinioară, la Vaideeni, justificată prin faptul că localitatea este un sat de oieri, pentru care fluierul a constituit un tovarăș permanent, dar și prin nedeie organizate aici, de Sânziene, sau la Polovragi (Gorj), de Sfântul Ilie, nedei care reuneau păstori din Oltenia și Transilvania. Meșteșugul confecționării fluierelor cunoaște aici mai multe generații de meșteri, Vaideeniul constituindu-se la un moment dat într-o adevărată „școală“ de constructori de fluier, de unde meșteșugul s-a răspândit, prin iradiere, la Urșani – Vâlcea sau Corbi – Argeș. Caracteristice pentru Vaideeni sunt fluierile cu șase găuri pe față și una pe dos. Construite din lemn de prun și decorate cu fâșii de alamă, fluierile de aici au în mod frecvent două mărimi: 55 cm și 27,5 cm, dar pot fi și mai lungi, până la 80 cm. În trecut ciobanii solicitau în special fluierile lungi, prețul stabilindu-se după lungimea fluierului, dar și după decor, care consta dintr-o fâșie îngustă de alamă, înfășurată de jur-împrejur, pe care erau punctați, de jos în sus, „șerpi“ în formă de spirală și cercuri sau semicercuri.

Printre cei mai vestiți meșteri fluierari din zonă, de care localicii își mai amintesc, se numără Dumitru D. Tărtăreanu zis „Burtan“, din Vaideeni, născut la 10 februarie 1899¹⁹⁶, meșter care a învățat „doinitul din fluier“ încă de mic copil, de la ciobanii bătrâni. După mai multe încercări a reușit să-și facă singur fluierul, la început din lemn de soc, iar mai apoi a deprins meșteșugul confecționării fluierelor din lemn de prun, de la consăteanul său, Adam Romanescu. După câțiva ani a început să lucreze fluier pentru vânzare, colindând vara, cu desăgii încărcăți, munții Căpățânii, Lotrului, Cindrelului și Parângului. Era nelipsit de asemenea de la târgurile de la Polovragi, Titești și Poiana Sibiului sau de la nedeile de la Obârșia Lotrului și Poiana Muierii.

În decursul anilor, Dumitru D. Tărtăreanu a confecționat fluier pentru numeroase formații de fluierași din sudul Transilvaniei (Jina, Rășinari, Sadu, Avrig, Cârțișoara, Arpaș, Făgăraș, Secăița, Brașov, Rupea, Râșnov, Cenade, Tilișca, Berevoi, Sibiu), dar și din Muntenia și Oltenia: Domnești, Albești, Corbi, Vaideeni, Baia de Fier.

Contemporan cu Dumitru D. Tărtăreanu, Constantin Gh. Antonie din Urșani, a început prin a cânta la hora satului, dintr-un fluier de soc, confecționat de el însuși. După ce, mai mulți ani, a meșterit fluier de unul singur, Constantin Gh. Antonie se asociază cu Ion Țugulescu din Vaideeni, încercând esențele de lemn, distanțele dintre găuri în funcție de dimensiunile fluierului, potrivirea și mărimea gurii acestuia pentru a obține sunetul cel mai plin, mai muzical. La vârsta de 30 de ani îl cunoaște pe Gheorghe Curelaru din Costești – Bistrița, cu care lucrează fluier împodobite cu „șerpială“ din alamă, așa cum văzuseră la Dumitru Tărtăreanu din Vaideeni.

Fluierile confecționate de Gh. Antonie se remarcă atât prin frumusețea lor artistică, cât și prin timbrul sunetului, activitatea de constructor de fluier a meșterului fiind încununată de numeroase premii: premiul I la Expoziția bială

de artă populară din 1959, mențione, în 1964 și un premiu III, în 1967, la aceeași manifestare, premiul I la a cincea Bială de artă populară din 1969 și diploma de onoare a Festivalului Internațional de Folclor „România 1969”.

Fluiere confecționate de Constantin Gh. Antonie se află în patrimoniile Muzeului Satului București, Muzeul Satului Vlcean de la Bujoreni, Muzeul Olteniei Craiova.

În cursul unei cercetări efectuate de noi, în Vlcea, în anul 1978, din toți meșterii constructori de fluiere, singurii activi mai erau Nicolae Rugea din Vaideeni și Nicolae Bem din Urșani. Nicolae Rugea, zis și „Dănescu”, s-a născut în anul 1919, într-o familie de crescători de oi. De mic copil a învățat să cânte din fluiere, iar meșteșugul confecționării fluielor l-a deprins de la Ghiță Iscriu, care „l-a învățat măsura, pe bătă” și felul cum trebuie pregătit lemnul de prun, în timp ce de la Ion Țugulescu a aflat „cum să le pună dop”. Și-a continuat ucenicia și la Dumitru D. Tărtăreanu, la care a văzut cum măsoară și cum sfredește lemnul, cum face găurile și, mai ales, cum încrustează vana fluielului, iar în cele din urmă la Constantin Antonie din Urșani, care i-a împrumutat și sculele necesare și i-a indicat cele mai bune târguri pentru vânzarea fluielor. Din acea perioadă, confecționarea fluielor devine preocuparea principală a lui Nicolae Rugea, el practicând-o pe întreg parcursul anului.

Fluierele realizate de Nicolae Rugea se remarcă atât prin calitățile lor artistice, cât și sonore. Pentru confecționarea lor, meșterul s-a folosit de aceleași unelte ca și vechii fluietari din sat: ferăstrău, bardă, secure, gealău, burghiuri de diferite dimensiuni, metru, compas. El lucra cu micală în toate etapele de confecționare a fluielor. Executa cu multă precizie „vana”, interiorul, găurile cu distanțele și diametrul necesare, lega fluierele la ambele capete cu câte o „verigă” de alamă, le pune dop, le dădea cu ulei de parafină, după care le ornamenta.

Pentru ornamentarea fluielor sale, Nicolae Rugea folosea legarea cu „verigi de alamă”, amplasate de obicei între găuri. Legarea putea să fie „inelată”, la care ornamentul era realizat prin dispunerea succesivă, a mai multor benzi drepte, de diverse dimensiuni, ori „legarea cu șerpuaală”, ornamentul fiind alcătuit dintr-o bandă subțire de alamă, dispusă în formă de spirală, în partea superioară a fluielului. Pe ambele margini ale fiecărei benzi de alamă este dispus câte un șir de puncte foarte fine, ștanțate. În unele cazuri, la comanda beneficiarului, fluierele sunt legate în întregime cu alamă ornamentată. Cele mai multe dintre fluierele lucrate de Nicolae Rugea sunt ornamentate cu două sau cinci verigi și cu „șerpuaală”. Nicolae Rugea a adus o contribuție însemnată în domeniul decorării artistice a instrumentelor populare de suflat.

Inițial, principala ocupație a lui Nicolae Rugea a fost cea de cioban, pentru ca, apoi, să se dedice întru-totul confecționării fluielor. Lucrând pe întreg parcursul anului, el reușea să confecționeze o mare cantitate de fluiere pe care le vindea la numeroase târguri din Oltenia și Transilvania: Titești, Polovragi, Craiova, Sebeș, Vințu de Jos, Poiana Dibiului, Săsciori, Șugag, Jina ș.a.

Nicolae Rugea a participat de asemenea cu regularitate la Târgul meșterilor populari din Oltenia, organizat de Muzeul Olteniei la Craiova, în anii 1975, 1976, 1979, la manifestările de artă populară de la Muzeul Satului Vlcean de la Bujoreni și la expozițiile și concursurile județene, interjudețene și republicane, creațiile sale fiind apreciate și distinse, în mai multe rânduri, cu premii: Premiul pentru îndrumare acordat de Comitetul Județean de Cultură Vlcea, la concursul de artă populară „Mâini de aur”, în anul 1976; Premiul I la același concurs în 1977; Premiul III la Expoziția Republicană de artă populară, artizanat și artă decorativă organizat în 1976 la sala Dalles din București; Premiul I la edițiile din 1977 și 1979 ale festivalului „Cântarea României”.

În perioada 1974–1980, Nicolae Rugea a predat la clasa „instrumente muzicale” a Școlii Populare de Artă din Rm. Vlcea, interesul pentru acest meșteșug fiind dovedit de faptul că, în fiecare an, clasa era frecventată de un mare număr de tineri din Vaideeni.

În Dicționarul de artă populară, editat în 1977, de către Georgeta Stoica și Paul Petrescu, apare următoarea consemnare: „Rugea Nicolae (1919–1980). Originar din Vaideeni, județul Vlcea. R. a fost unul din cei mai valoroși constructori de fluiere, a lucrat fluiere din lemn de prun și cavale din lemn de paltin ferecate cu fâșii de alamă, cu calități sonore remarcabile, pe care le vindea prin târgurile din Oltenia și Transilvania sau echipelor de fluietari amatori. A participat la numeroase manifestări cultural-artistice de la Rm. Vlcea și Craiova, și a fost premiat la numeroase expoziții și festivaluri”.

Ultimele cercetări au evidențiat faptul că numărul meșterilor constructori de fluiere s-a redus simțitor, singurii care continuă să practice acest meșteșug, în zonă, fiind Bem Nicolae din Urșani și Rugea Nicolae, fiul lui Nicolae Rugea din Vaideeni, în vârstă de 31 de ani, care a învățat meșteșugul de la tatăl său. Cei doi lucrează fluiere, la comandă, pentru diverse formații de fluietari, printre care și formația locală.

Dacă meșteșugul confecționării fluielor a scăzut în amploare, comparativ cu deceniile trecute, la Vaideeni a luat un avânt deosebit fenomenul interpretativ, aici funcționând, în cadrul căminului cultural, Ansamblul Folcloric „Miorița”, format din băcițe și fluietari, avându-l ca animator pe învățătorul Vartolomei Todeci, ansamblu care continuă tradiția păstorilor de o parte și de alta a Munților Carpați.

Un rol important în perpetuarea tradiției interpretative, nu numai la Vaideeni, ci și în alte comune vlcene și chiar în județele învecinate – Gorj, Sibiu, Hunedoara – îl are Festivalul „Învărtita Dorului”, organizat la Vaideeni, sub egida Inspectoratului pentru Cultură Vlcea și a Centrului creației artistice de amatori Rm. Vlcea, festival ajuns în anul 1998 la cea de-a XXX-a ediție. Festivalul reunește anual formații vocale și instrumentale din Vlcea (Vaideeni, Voineasa, Băbeni, Boișoara ș.a.), Gorj (Novaci, Polovragi ș.a.), Sibiu, Argeș, Hunedoara.

Cu ocazia festivalului are loc și un târg de produse meșteșugărești printre care și instrumente muzicale, domeniu în care, în ultimii ani s-au impus, prin diversitatea și calitatea instrumentelor, dar și prin interpretare, Teodor Busnea și Daniel Busnea, tată și fiu, primul confecționar a unei variate game de instrumente de suflat, iar cel de-al doilea interpret la nu mai puțin de 14 instrumente, toate executate de tatăl său. Pentru talentul său interpretativ, Daniel Busnea a fost premiat la Festivalul Internațional de la Dijon (Franța) și Festivalul „Hora“, organizat de Muzeul Satului București.

După spusele sale, Teodor Busnea a învățat să lucreze instrumente muzicale de suflat, în urmă cu 10 ani, de la un oarecare Pasăre (?) din Ocnele Mari, astăzi decedat. În prezent, lucrează fluiere, cavale, cimpoaie, ocarine, naiuri, dar și instrumente mai originale, executate din tâlv, tiugă, os de găscă. Teodor Busnea este el însuși un bun interpret la aceste instrumente, acompaniindu-l totodată la acordeon, pe fiul său. Ambii interpreți, tată și fiu, au fost prezenți la ultimele ediții ale Târgului meșterilor populari, organizat la Craiova, de către Muzeul Olteniei, înregistrând un deosebit succes, atât în ceea ce privește interpretarea, cât și vânzarea de instrumente.

O altă zonă care s-a impus în deceniile trecute prin confecționarea fluielor, o constituie Gorjul. Și aici, ca și în Vâlcea, cel mai adesea, interpreții își confecționau singuri instrumentele. Au existat însă și aici meșteri consacrați, cum este cazul lui Ionel Boghianu, din satul Aniniș, comuna Crasna, care lucra fluiere, la comandă. Din informațiile deținute de noi, Ionel Boghianu a decedat în urmă cu câțiva ani, meșteșugul confecționării fluielor perpetuându-se în comună, prin fiul său.

Așa cum am mai menționat, cel mai simplu dintre toate fluierele este „fifa“, întâlnită odinioară în Oltenia, în județele Mehedinți și Gorj. Fenomenul interpretativ la fifă a cunoscut o amploare deosebită în comuna Stângăceaua, județul Mehedinți. Plecând de la un obicei existent pe vremuri, ca primăvara, când mergeau cu vitele sau la muncă, fetele să-și răspundă unele altora, dintr-o parte a satului, cu hăutături și strigături însoțite de „dărlăitul“ fîfelor, în Stângăceaua a luat ființă, în 1954, o formație de interprete la fifă, formație care a funcționat până în anul 1990, participând la diverse concursuri, la Târgu Jiu (1978), Drobeta Turnu-Severin (1977), Târgu Mureș (1979), București (1975, 1976, 1990). Fifele erau confecționate de către fiecare interpretă, din tulpină de leuștean sau cucută, tăiată în timpul verii.

Cam în aceeași perioadă, în localitate a funcționat și o formație de fluierași, ale căror instrumente au fost confecționate de către Curea Petre din comuna Opișor, județul Mehedinți.

Un instrument popular original, întâlnit încă în Oltenia, în urmă cu două decenii, îl constituie paiul. Ca interpret la pai a excelat Gheorghe Cioci, din Bârzeiul de Pădure, județul Gorj, care își confecționa singur instrumentul cărăia îi spunea și „bârzoii“, din pai de orez sau de grâu. Avea două paie, cu unul „țineu bazu“ și cu celălalt cânta, sunetele scoase imitând sunetele cimpoiului¹⁹⁷.

Dacă instrumentele populare idiofone și aerofone erau confecționate fie de interpreți, fie de meșteșugari țărani specializați, ei înșiși buni interpreți, instrumentele cordofone erau lucrate de constructori de la orașe sau chiar de fabrică.

În perioada interbelică, ansamblurile lăutărești din Oltenia erau formate cel mai adesea din vioară și din țambal înlocuit, cu timpul, de acordeon. Taraful gorjenesc din viori, chitară (ori chitare) și contrabas s-a impus într-o mare parte a Olteniei.

În unele localități din Dolj și Gorj, tarafurile lăutărești mai poartă și denumirea de „ceată“, purtând numele conducătorului formației. Astfel, în satul Ohaba, comuna Melinești, județul Dolj, activează și astăzi ceata de lăutari Streață, cunoscută și sub numele de „furnigarii“, formată din două viori și o chitară, taraf care își desfășoară activitatea nu numai în Melinești, dar și prin părțile Mehedințiului, Teleormanului sau Caransebeșului.

Numeroase tarafuri de lăutari activau în comuna Iancu Jianu, județul Olt. Cel mai vestit este taraful lui Tache Ghivă, violonist, taraf care număra pe vremuri până la 40 de membrii, dar care astăzi funcționează cu numai 10 membri. Un taraf vestit în Dolj este taraful din comuna Grecești, satul Bârboi, condus de Nițu Voinescu, violonist, având în formație și doi cobzari, pe Bălășoiu Marin și Ploscaru Ion. Alte tarafuri care se bucură de o apreciere deosebită în Dolj sunt cele din Morunglav și Ostroveni, tarafuri solicitate la numeroase nunți, nu numai din Dolj, ci și din județele învecinate.

În ceea ce privește repertoriul muzical, acesta constă din balade (Șarpele, Miu, Balada Păcurarului, Balada lui Crețu, Gruia, Iancu Jianu ș.a.), jocuri și hore (Brăul, Alunelul, Hora de mână, Sârba legănată, Sârba îngenunchiată, Căzăceasca ș.a.), cântece lirice (Tu te duci bade în lume, Dacă ar ști mândra, Foaie galbenă de nuc, La fântâna turcului, Mărioară de la Gorj, În grădinița din vale ș.a.), cântece de nuntă (Foaie verde samulastră, Cântec de brad, Când eram la taica june, Taci mireasă, nu mai plânge, Șade mireasa-n grădină, Sârba bradului, Zorile, Hora miresei).

În concluzie se poate afirma că în ultimele decenii fenomenul instrumental individual s-a diminuat mult, în favoarea ansamblurilor populare instrumentale, în special sub forma tarafurilor lăutărești, dar și a formațiilor instrumentale care activează pe lângă căminele culturale, formații care s-au impus la diferite festivaluri și concursuri zonale și naționale, obținând prestigioase premii și distincții.

TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS IN OLTENIA

This study is mainly based on reserching popular musical instruments, with old tradition, some of them, such as: bells, jingle bells, bell-board, bagpipes etc., having ancient roots of yore, on one hand and being used in folklore with magic substratum on the other hand.

Classification adopted by the author in describing the traditional musical instruments in Oltenia is the one in accordance with vibrating material's nature that stands out four well-defined categories (idiophonics, membrane/phonics, aerophonics, stringphonics). At them are added so-called pseudoinstruments (leaf, blade, bark of birch tree, sheet of paper, scale of fish).

The author also offers informations about popular musical instruments creators and popular instrumental ensembles or interpreters.

NOTE

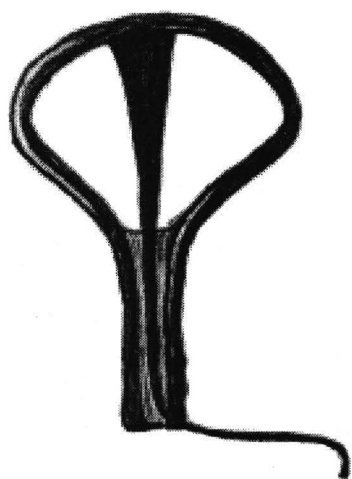
1. Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, ESPLA, 1959, p. 100.
2. George Breazul, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Editura Scrisul Românesc, 1941, Craiova, p. 27.
3. Teodor T. Burada, *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei*, București, 1911, p. 1.
4. *Ibidem*, p. 2.
5. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura SOCEC, 1909, p. 121.
6. Idem, *Istoria Imperiului otoman, creșterea și scăderea lui*, cu note foarte instructive, Trad. Română de dr. Ios. Hodosiu, București, Editura Academiei Române, 1876, p. 13, nota 8.
7. Niccolò Barsi de Lucca, *Nuova e vara relatione del viaggio fatto da Niccolò Barsi da Luca nell'anno 1632 sino all'1639 nelle parti di Tartaria, Circassia e Mengriglia dove si narrano molti successi strani e curiosi...* Partea privitoare la Moldova a fost publicată de C. C. Giurescu în lucrarea *Le voyage de Niccolò Barsi en Moldavie (1633)*, 56p., Extras din *Mélanges de l'École Roumaine en France*, Paris-București, 1925.
8. Elisabeta Dolinescu, *Date despre folclorul muzical românesc la călătorii din prima jumătate a secolului al XVIII-lea*, în REF, 3, 1965, p. 271.
9. *Ibidem*, p. 271–273.
10. *Ibidem*, p. 273.
11. *Ibidem*, p. 274.
12. Dicționarul limbii române moderne, Editura Academiei Române, București, 1958, p. 351.
13. Elisabeta Dolinescu, *op.cit.*, p. 274–275.
14. Jurnalul de călătorie al lui Paul Strassburgh, publicat la noi în „Arhivu pentru filologia și istoria de Tim. Cipariu și Canonicu Metropolitano etc...”, Blașiu, 1867, p. 14.
15. Fiorentino Anton-Maria del Chiaro, *Istoria delle moderne Rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718, p. 55–56, cit. după G. Preazul, Învățământul muzical în Principatele Românești de la primele începuturi până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, publ. în Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București, Anuarul pe 1941–1942, publ. de Mihail Jora, București, 1942, p. 31.
16. Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinschen Daciens*, III, Wien, 1872, cap. 5, p. 339.
17. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 181–182.
18. Jean Louis Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie*, Jassy, 1777, p. 176.
19. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 17.
20. Idem, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii.*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 177.
21. Nicolae Filimon, *Lăutarii și compozițiunile lor*, în Buciumul, 2 (1864), nr. 311 (21 nov.), p. 2.
22. Gh. Misail, *Fluierul și rolul ce joacă muzica națională a românilor*, în Rev. Lira Română, 7, 1880.
23. Teodor T. Burada, *Despre întrebuițarea muzicii în unele obiceiuri ale poporului român*, în Almanahu musicalu, Anul II (1876), Iassy, p. 51–79.
24. *Ibidem*, p. 53.
25. *Ibidem*, p. 55.
26. *Ibidem*, p. 56.
27. *Ibidem*, p. 62–63.
28. *Ibidem*, p. 62–63 și nota 1.
29. *Ibidem*, p. 65–66.
30. *Ibidem*, p. 66.
31. *Ibidem*, p. 72.
32. *Ibidem*, p. 73.

33. Idem, *Cercetări asupra danșurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul III, p. 42–88.
34. Idem, *Originea violinei și perfecționarea ei*, în *Almanah musical*, 1876, anul II, p. 29–44.
35. Idem, *Cercetări asupra danșurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, *Almanah musical*, 1877, anul III, p. 80.
36. Idem, *Cercetări asupra muzicei ostășești la români*, în *Revista pentru Istorie, Arheologie și Filologie*, București, vol. VI, Fasc. I, 1891, p. 50.
37. Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974, p. 269.
38. S. Mihăilescu, *Începutul fluierului și a scripcii*, în *Rev. Șezătoarea*, I, (1892).
39. Dimitrie C. Olănescu, *Teatrul la români*, Partea I, Editura Academiei Române, București, 1897.
40. Timotei Popovici, *Dicționar de muzică*, 1905.
41. V. Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal, cu arii notate de C. M. Cordoneanu*, Academia Română, Culegere de studii, I, București, 1908.
42. C. Bobulescu, *Lăutarii noștri. Din trecutul lor*, 1922; Idem, *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, 1939.
43. G. Breazul, *op.cit.*, p. 27.
44. *Ibidem*, p. 16; 21–22; 75; 83.
45. *Ibidem*, p. 143; 153.
46. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, Buc., 1956.
47. *Ibidem*, p. 10.
48. *Ibidem*.
49. Idem, *Instrumente muzicale*, în *Muzica populară românească*, 1975.
50. Vasile Tomescu, *Muzica daco-romana*, tom I, Editura Muzicală, București, 1978; idem, *Muzica daco-romana*, tom. de doua, Editura Muzicală, București, 1982.
51. V. V. Bianu, *Secretul viorii*, 1938; A. Vicol, *Un constructor musclican de fluier*, în REF, 3, 1964; Lucilia Georgescu, *Relația lăută-cobză în picturile mănăstirilor din Moldova de Nord*, în REF, 2, 1967; Nicolae Rădulescu, *Vioara cu pâlnie în raionul Moldova Nouă*, în REF, 5, 1967; Gottfried Habernicht, *Un cimpoiier bănățean*, în REF, 4, 1972; Idem, *Cimpoiul Hunedorean*, în REF, 5, 1973.
52. Ion Vlăduțiu, *Creatori populari contemporani*, Editura Sport-Turism, București, 1981.
53. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*; Idem, *Sănătatea în Dolj. Monografie sanitară*, 1910; Florian Davidescu, *Monografia domeniului Segarcea din județul Dolj*, București, 1906; Gh. Crăciun, *În monografia comunei Broșteni, județul Mehedinți*, Tr. Severin, 1932; *Contribuțiuni la Monografia județului Romanați*, Craiova, 1938; B. Nicolaescu, *Coveiu, Bătrânii din Coveiu. Chipuri și fețe omenești. Monografia județului Dolj, Izvoare folclorice*, Craiova, 1944; I. I. Alexandrescu, *Folclor din Zmeurăt, Pitești*, 1991; Maria Constantinescu, *Folclor coregrafic din Vâlcea*, Rm. Vâlcea, 1993; Pavel Ciobanu, *Plaiul Cloșani. Folclor din Valea Bănei*, 1976; Petre Popescu, Valerian Popa, *Boșoara*, Rm. Vâlcea, 1995; Elena Năstoiu, Nicolae C. Năstoiu, *Bărbătești. Un sat românesc*, Rm. Vâlcea, 1995; Pavel Ciobanu, *Plaiul Cloșani*, 1996; Ion Piloitu, *Florile dalbe. Colinde din Țara Ioviștei*, Rm. Vâlcea, 1996.
54. Izvoarașul, revistă de muzică, artă națională și folclor; Suflet Oltenesc; Cinel-Cinel; Ghilușul; Zorile Romanaiului. Revistă de cultură, Celaru-Romanați, 1936–1945; Lumina satelor.
55. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 15–16.
56. *Ibidem*, p. 17 și nota 5.
57. *Ibidem*, p. 18, fig. 95.
58. *Ibidem*, p. 18–20; fig. 96–108.
59. *Ibidem*, p. 28.
60. *Ibidem*, p. 31 și nota 35.
61. Vasile Pârvan, *Getica*, București, 1926, p. 22–23.
62. Simion Gavrila, *Despre cultura geto-dacă din nordul Dobrogei, în lumina descoperirilor de la Enisala*, în Peuce, II, 1971, Muzeul Delta Dunării Tulcea, p. 63–128; fig. 7 f, g și 19 d.
63. Constantin Daicoviciu, Hadrian Daicoviciu, *Ulpia Traiana*, București, 1966, p. 92, fig. 41.
64. Dumitru Tudor, *Sucidava II*, în *Dacia VII–XIII*, 1937–1940, p. 374/22, fig. 9 a; Idem *Sucidava III*, în *Dacia XI–XII*; 1948, p. 187/c, fig. 34; Idem, *Sucidava IV*, în *Materiale arheologice privind istoria veche a R.S.R.*, I, 1953, p. 706, fig. IX a; Idem, *Oltenia romană*, ed. III, p. 453/139 c.d.; Idem, *Sucidava*, 1974, p. 77, fig. 83 c.
65. Idem, *Monumente inedite din România*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, An XXVIII, Fasc. 85, fig. 30/12.
66. Idem, *Sucidava II*, în *Dacia VII–VIII*, nota 2.
67. Octavian Toropu, Onoriu Stoica, *Necropola prefeudală de la Obârșia-Olt (Notă preliminară)*, în *Dacia*, XVI, 1972, p. 171–172, fig. 8/10–12; Octavian Toropu, *Romanitatea târzie și străromânii în Dacia Traiană sud-carpatică secolele III–IX*, Scrisul Românesc, Craiova, 1976, p. 181.
68. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 42.
69. *Ibidem*.
70. *Ibidem*, p. 44.
71. Badea Cireșeanu, *Tezaurul liturgic al Sfintei Biserici Creștine Ortodoxe de Răsărit*, București, vol. II, 1911, p. 159.

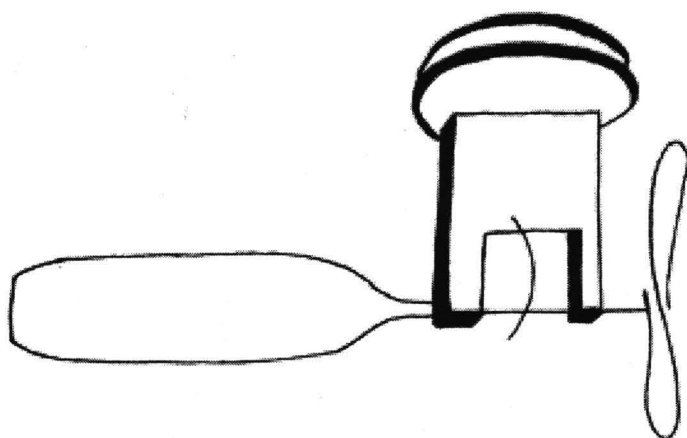
72. Sabin V. Drăgoi, *Toaca. Amintire*, în *Muzică și poezie*, I, 1936, nr. 6, p. 9.
73. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 56, fig. 131.
74. *Ibidem*, p. 58–59, fig. 136–138 a, b.
75. Dumitru Tudor, *Oltenia Romană*.
76. Idem, *La vie musicale et theatrale (...) en Oltenie*.
77. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 68–69, fig. 151–152.
78. Dumitru Tudor, *Oltenia Romană*, Ed. II, București, 1958, p. 299.
79. Idem, *Sucidava*, p. 70.
80. Octavian Toropu, Corneliu Tăulea, *Sucidava-Celei*, București, 1987, p. 162
81. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul III, p. 76.
82. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 74.
83. *Ibidem*.
84. Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbii române. Introducere*, 1925, p. XXX–XXXI.
85. Alexandru Philippidi, *Originea românilor*, vol. II, Ce spun limbile română și albaneză, 1927, p. 305.
86. Alexandru Rosetti, *Istoria limbii române*, vol. II, 1969, p. 341.
87. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 90 și nota 115.
88. *Ibidem*, nota 116.
89. *Ibidem*, p. 88–89 și notele 109–111.
90. Gh. Misail, *op.cit.*, p. 9.
91. Gheorghe Vrabie, *Folclor românesc. Studii și note comentate de...*, Craiova, 1947, p. 155–158.
92. Teodor T. Burada, *O călătorie în Dobrogea de...*, 1880, p. 130–131.
93. Ion Miclea, Radu Florescu, *Columna*, 1971, p. 130/LXXVIII/119.
94. Dumitru Tudor, *La vie musicale et theatrale (...), En Oltenie*.
95. Idem, Monumente inedite din Romula. Prima parte. Extras din Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice, 1938, Pietre gravate, p. 16–19/75, fig. 19.
96. *Ibidem*.
97. *Ibidem*.
98. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 100.
99. Franz Joseph Sulzer, *op.cit.*, vol. II, p. 434.
100. Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei sau Transilvaniei, Țerei Munteniei și a Moldovei*, traducere de George Sion, București, 1859, vol. III, p. 239.
101. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, 1978, p. 177–178.
102. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 79 și nota 85.
103. Dumitru Tudor, *Orașe, târguri și sate în Dacia Romană*, Editura Științifică, București, 1968, p. 44.
104. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 79 și nota 87.
105. *Ibidem*, p. 80.
106. Grigore Ureche, *Domnii Țării Moldovei și viața lor*, în Mihail Kogălniceanu *Cronicile României sau Letopisețele*, Vol. I, București, 1872, p. 239.
107. Miron Costin, *Letopisețul Țerei Moldovei de la Aron Vodă încoace*, în Mihail Kogălniceanu, *op.cit.*, p.351.
108. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 84.
109. *Ibidem*, p. 156.
110. *Ibidem*, p. 157.
111. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul III, p. 67.
112. Alexandru Rosetti, Boris Cazacu, *Istoria limbii române literare. I De la origini până la începutul secolului al XIX-lea*, București, 1961, p. 24.
113. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 165.
114. *Ibidem*, p. 167.
115. Vasile Pârvan, *op.cit.*, p. 144.
116. Gh. Popilian, *Ceramica sigilată de import descoperită în Oltenia*, în *Dacia*, XVII, 1973, p. 179–216, pl. I–V.
117. Tiberiu Alexandru, *Instrumente muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 20–21.
118. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul III, p. 64.
119. Pavel Ciobanu, *Plaiul Cloșani*, 1996, p. 40.
120. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 27.
121. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul III, Iași, p. 80.
122. *Ibidem*.
123. Bela Bartok, *Wolkmusik der Rumanen von Maramureș*, Munchen, 1923, p. XXVI–XXVII.

124. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 28–29.
125. Bela Bartok, *op.cit.*, p. XXVI; Gavril Galinescu, *Muzica în Moldova*, în *Muzica românească de azi*, p. 682.
126. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 20, nota 4.
127. Stelian L. Georgescu, *Umblatul cu scârțâitoarea (Șerbăneștii de Jos-Olt)*, în *Anuarul Arhivei de Folclor*, VI, (1942), publ. de Ion Mușlea, București, 1942, p. 392.
128. Sabin V. Drăgoi, *Toaca. Amintire*, în *Revista muzică și poezie*, I, (1936, n. 19, p. 8–9).
129. Elena Niculiță Voronca, *Sărbătoarea Moșilor în București*, p. 82.
130. Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal*, p. 79/15.
131. *Ibidem*, p. 76/12.
132. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 49.
133. Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, București, 1994, vol. I, p. 22.
134. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 53.
135. Vasile Tomescu, *op.cit.*, vol. I, p. 47–48.
136. *Ibidem*, vol II, p. 41.
137. *Ibidem*, p. 42.
138. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică a românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul 3, p. 80–81.
139. Idem, *Despre întrebuițarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, în *Almanah musical*, 1876, anul II, p. 62–63, nota I; Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, 1994, vol. I, p. 23.
140. Petre Popescu, Valerian Popa, *op.cit.*, p. 108.
141. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 155.
142. Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, 1994, vol. II, p. 261–262.
143. *Ibidem*, p. 262.
144. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 42.
145. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 59.
146. Idem, *Sănătatea în Dolj*, 1910, p. 97.
147. Gh. Misail, *op.cit.*, p. 130.
148. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 58.
149. *Ibidem*, p. 75.
150. *Ibidem*, p. 59.
151. Petre Popescu, Valerian Popa, *op.cit.*, p. 89.
152. Idem, p. 92.
153. Informație: învățător Vartolomeu Todeci, Vaideeni, 1997.
154. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 48–49.
155. Idem, *Muzica populară românească*, Editura Muzicală, 1975, p. 85.
156. Informație: Sârbulescu Anastasia, 70 ani, Stângăceaua, Mehedinți, 1998.
157. Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, Editura Muzicală, 1975, p. 85–86.
158. P. Nicolescu-Coveiu, *op.cit.*, p. 94.
159. Pavel Ciobanu, *Plaiul Cloșani*, 1996, p. 34.
160. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 50 și nota 3.
161. Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, 1975, p. 88.
162. *Ibidem*, I.
163. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 173.
164. Ion Mușlea, Ovidiu Bârlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hașdeu*, București, 1970, p. 570.
165. Nicolae Filimon, *Lăutarii și compozițiunile lor*, în *Buciumul*, 2, (1864), nr. 311 (21 noiembrie), p. 2.
166. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 175.
167. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 54.
168. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 175.
169. C. Bodulescu, *Lăutari și hori...*, p. 61; 64–67.
170. Gottfried Habernicht, *Fr. J. Sulzer (1781), despre nai*, în *REF*, 10 (1965), nr. 2, p. 217–219.
171. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 182.
172. Elena Năstoiu, Nicolae C. Năstoiu, *op.cit.*, p. 101–102.
173. Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, II, p. 281.
174. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 80–81.
175. Gottfried Habernicht, *op.cit.*, p. 261–297.
176. Petre Popescu, Valeriu Popa, *op.cit.*, p. 90.
177. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 89–90.
178. *Ibidem*, p. 91.
179. Idem, *Muzica populară românească*, 1975.

180. C. Gh. Trichici, *Țambalul*, în *Muzica*, Revista Uninii Compozitorilor din RPR, 1952, nr. 8–9, p. 130–139.
181. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică a românilor*, în *Almanah Musical*, 1877, anul III, p. 42–88.
182. Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, 1975.
183. Teodor Voinescu, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în *SCIA*, 1–2, 1954, p. 64.
184. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 105 și nota 3.
185. *Ibidem*, p. 120.
186. Teodor T. Burada, *Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, în *Almanah Musical*, anul II, (1876), Iași, p. 75.
187. P. Nicolescu-Coveiu, *op.cit.*, p. 163.
188. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 34.
189. *Ibidem*, p. 54.
190. *Ibidem*, p. 75.
191. Elena Năstoriu, Nicolae C. Năstoiu, *op.cit.*, p. 102.
192. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 213.
193. *Ibidem*, p. 227–228.
194. Florin Georgescu, *Despre unele aspecte inovatoare în practica muzicii populare instrumentale*, în *REF.* 15, (1970), nr. 3, p. 212.
195. Informație: Dumitru Meca, 79 ani, Comuna Terpezița, 1988.
196. Informație: Nicolae Rugea 72 ani, comuna Vaideeni, Vâlcea, 1978.
197. Informație primită de la Paula Dogăroiu, muzicolog, Centrul de Îndrumare a Creației Populare Dolj, căreia îi mulțumim pentru datele furnizate.



1. Drâmbă



2. „Toaca din cer”
(După Vasile Tomescu, *Muzica daco - romană*, p. 49)

Figura I.

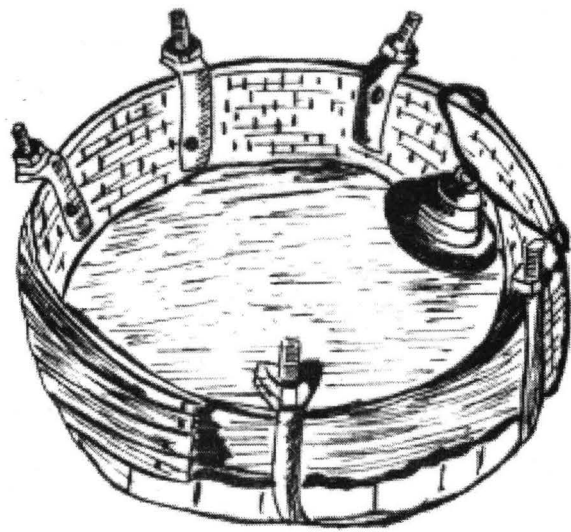
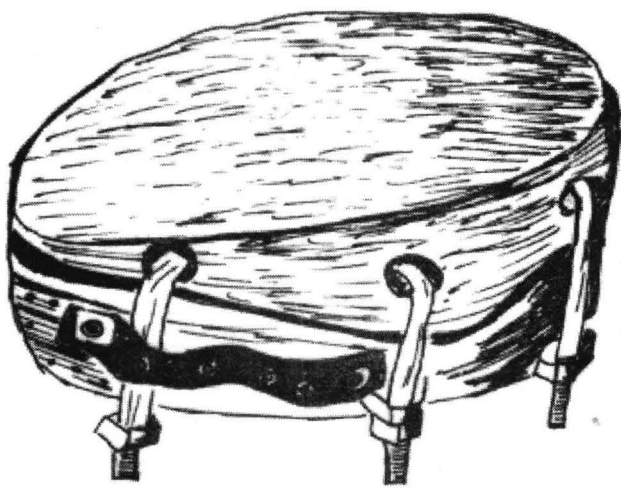
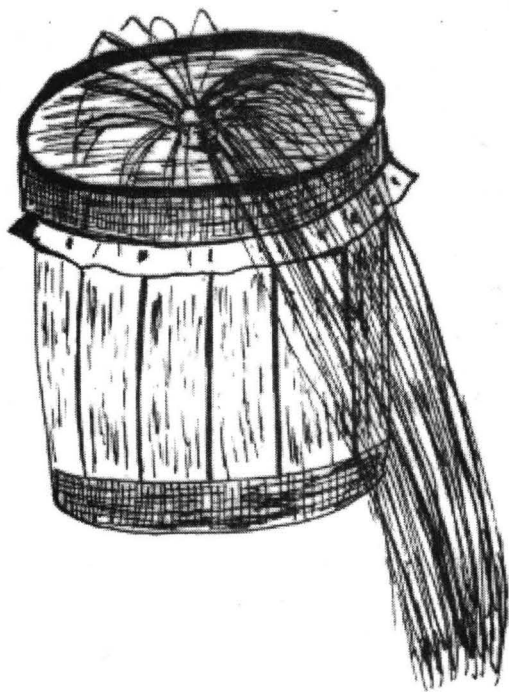
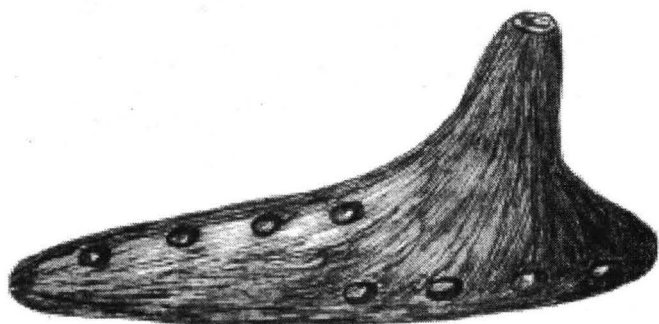


Figura II. Dairea



1. Buhai



2. Ocarină

Figura III.

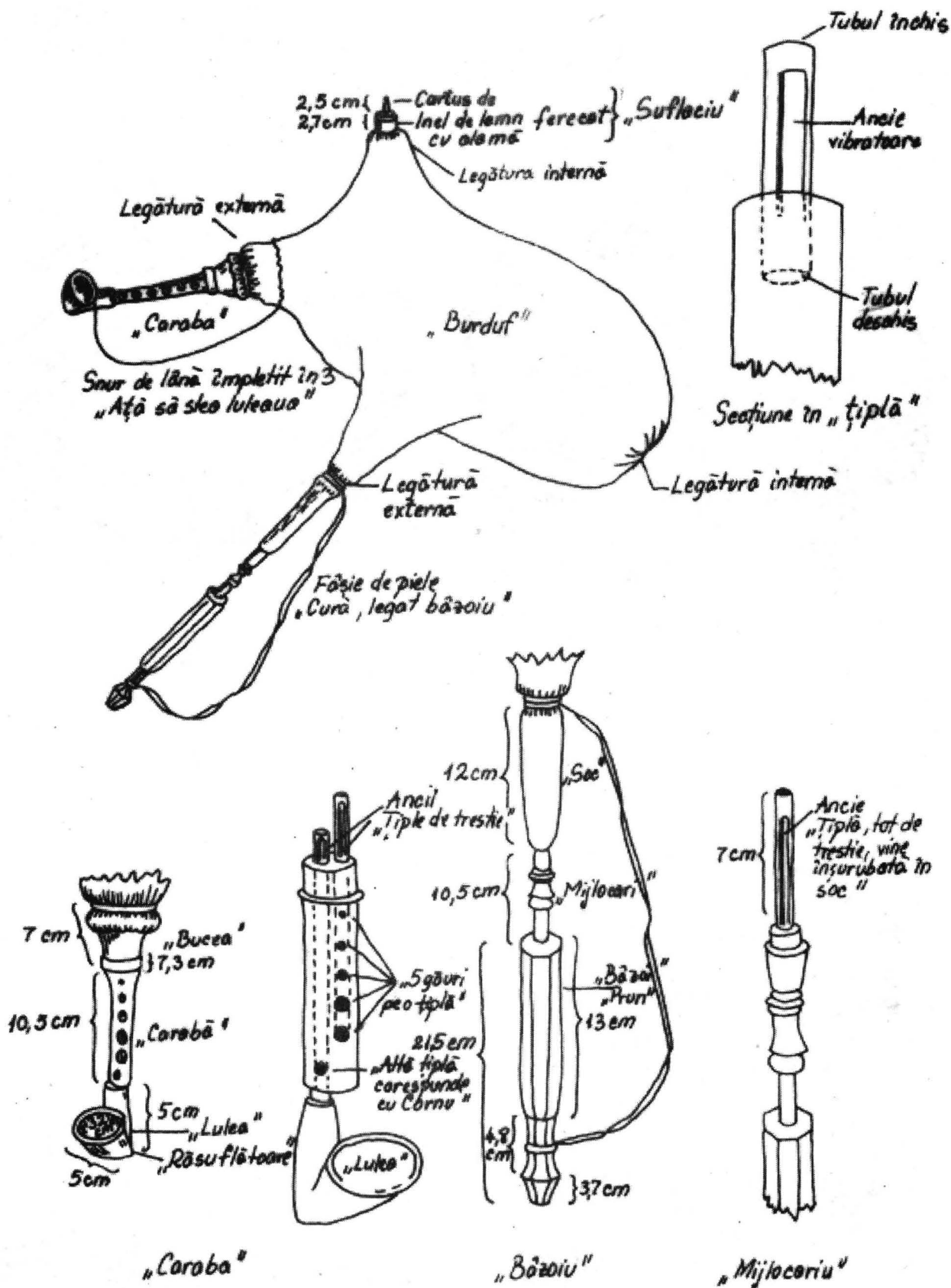


Figura IV. Cimpoi cu carabă dublă (După Tiberiu Alexandru)



Ocarine executate de Cosma Popescu din Terpezița, Dolj



Instrumente muzicale executate de Teodor Busnea din Rm. Vâlcea



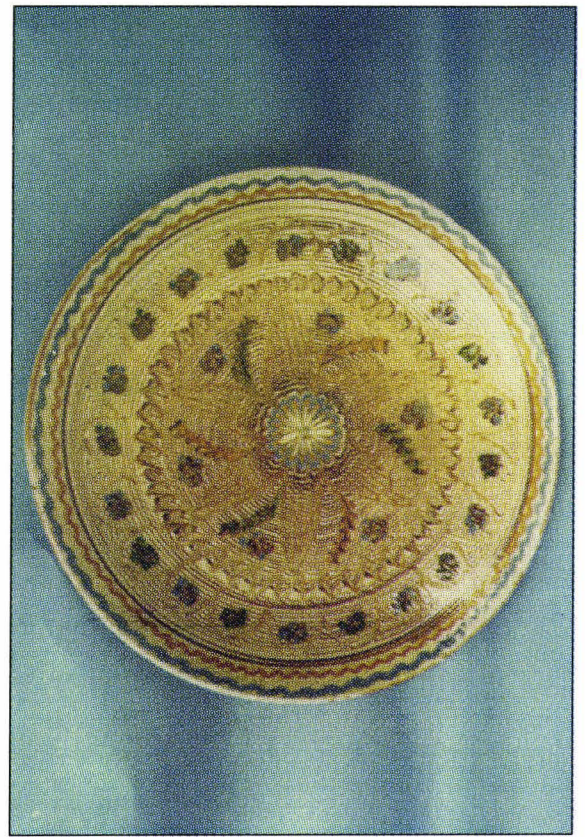
Interpret la nai: Teodor Busnea



Interprete la fifă din comuna Stângăceaua, Mehedinți



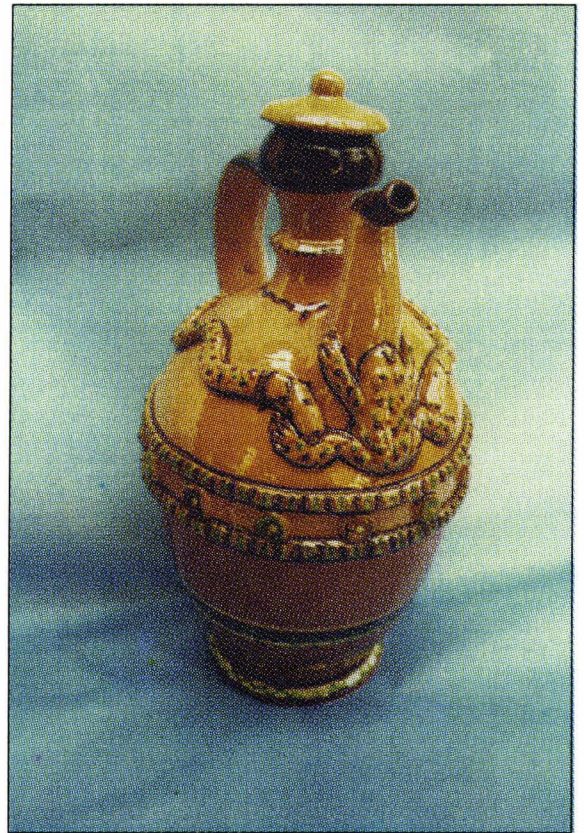
Taier de Horezu



Taier de Horezu



Ulcior antropomorf de la Româna (Balș)



Ulcior de nuntă de la Oboga

OLĂRITUL TRADIȚIONAL ROMÂNESC PE TERITORIUL OLTENIEI.

PERSPECTIVĂ ISTORICĂ.

Roxana DECA

Datorită excepționalei capacități de a înfrunta timpul, datorită apariției cu o frecvență fără egal în investigațiile arheologice, ceramica reprezintă pentru fiecare popor un nebiruit martor al evoluției de-a lungul veacurilor a unor aspecte esențiale, privitoare la cultura și civilizația acestuia.

În spațiul geografic românesc, tehnologia pregătirii și a modelării lutului, arta ornamentării ceramicii și știința arderii acestora sunt vechi de peste șapte milenii. Chiar și cele dintâi culturi neolitice de pe teritoriul României poartă amprenta unei deosebite realizări practice și artistice. De exemplu, cultura Criș din neoliticul timpuriu (mileniul al V-lea î.Ch.) se întindea pe aproape întreg teritoriul României și avea drept caracteristică esențială cunoașterea ceramicii pictate (fie benzi brune sau albe pe învelișul roșu sau roșu-închis, fie benzi brune pe un fond alb, fie *rozete cu alveole, spirale, spicul de grâu* etc.), trăsătură ce se va menține și în zestrea culturilor neolitice târzii din România, ca însemn al înaltei lor realizări artistice. Astfel, cultura neolitică Ariușd-Cucuteni – documentată în Moldova, în Muntenia de nord-est, în Transilvania de sud-est și între Prut și Nipru – a cunoscut mai multe faze de dezvoltare în mileniiile IV-III î.Ch. și s-a definit printr-o ceramică de foarte bună calitate, bogat și variat pictată, care avea ca ornamente precumpănitoare *spirală, meandrele, triunghiurile* etc. Unele piese aparținătoare acestei culturi – cum ar fi „Hora de la Berești”, județul Galați (datată între 3600-3200 î.Ch.) sau „Hora de la Frumușica”, județul Iași – impresionează și prin forța de stilizare, prin capacitatea creatorilor de a surprinde dinamica actului coregrafic.

În funcție de ornamentică, au fost distinse trei faze principale în evoluția ceramicii neolitice din România:

- a) cea a neoliticului timpuriu, caracterizată, în esență, prin decorul din adâncituri sau incizat (linii sau benzi de linii trasate vertical, paralel, oblic, în zigzag ori în rețea) și prin decorul pictat;
- b) cea a neoliticului mijlociu, definită fie prin decorul incizat, canelat (culturile Vinca-Turdaș și Dudești), fie prin decorul excizat și trasat, încrustat în alb (culturile Vădastra, Boian);
- c) cea a neoliticului târziu, în care predomină culturile cu ceramica pictată cu grafit sau cu culori (alb, roșu, negru sau brun)¹.

Pe ansamblu, arta olăritului rămâne cea mai străveche și mai convingătoare dovadă prin dăinuire că omul neolitic de pe cuprinsul României a năzuit și a reușit uneori în mod genial să asocieze sacrul și frumosul uzualului, necesarului, funcționalului.

În ceea ce privește felul arderii, în neoliticul mijlociu s-a valorificat doar arderea reducătoare (rezultau vase de culoare cenușie sau neagră), iar în neoliticul târziu s-a recurs fie la arderea reducătoare, fie la cea oxidantă (pentru ceramica roșie). În neoliticul timpuriu, arderea ceramicii se făcea pe *vetre obișnuite*. În neoliticul mijlociu, *vetrelor* obișnuite li s-au adăugat *groapa specială* (rotundă sau ovală) și *groapa cu două guri*:

- a) de foc (laterală);
- b) pentru așezarea vaselor (în partea superioară).

În neoliticul târziu, pe lângă vatra obișnuită și groapa cu gură de foc și groapa pentru introducerea vaselor, a apărut și cuptorul compus din:

- a) *camera de foc*;
- b) *grătar*;
- c) *camera de ardere a vaselor*.²

Cea din urmă construcție de ardere a ceramicii neolitice târzii descoperită în Moldova, vizează cultura Cucuteni (etapa A3 și până la sfârșitul etapei Cucuteni B2) și, ca realizare tehnică, rămâne nedepășită până în zilele noastre. Ea permitea obținerea unei temperaturi de aproape 1000°, asigura arderea uniformă (pe toată suprafața și pe toată grosimea

pereților vaselor) și îngăduia reglarea arderii, adică înfăptuirea unei arderi fie reducătoare (în cazul ceramicii negre), fie oxidante (pentru ceramica roșie).

Cuptoare neolitice evoluat, de tip cucutenian, nu s-au descoperit încă la sud de Carpați, dar existența lor poate fi presupusă din moment ce la Cârcea, de pildă, s-a obținut o ceramică policromă, care era superioară din punct de vedere tehnic celei cucuteniene și care nu se putea realiza decât cu cele mai perfecționate mijloace de ardere.³

În *epoca bronzului*, ceramica se confecționa cu mâna, se ornamenta fie cu incizii geometrice (cu precădere *rombice* sau *spiralate*), fie cu excizii, fie cu barbotină, ori cu *alveole mari*, ușor adâncite în corp) și cu *brâul alveolat*. Arderea era reducătoare (ceramică neagră sau cenușiu-închisă) sau oxidantă.

Pe baza coroborării descoperirilor arheologice cu cele istorice (cele mai vechi știri scrise despre *geți* se referă la secolul al VI-lea î.Ch.), s-a stabilit că începuturile civilizației geto-dace datează încă din secolele VII-VI î.Ch., rădăcinile ei fiind identificate în culturile din epoca mijlocie a fierului.⁴ În epoca geto-dacică, vasele de lut s-au confecționat fie cu mâna (din suluri sau fâșii de lut), fie la *roata olarului* (de pe la sfârșitul secolului al VI-lea î.Ch.). Pe durata ființării statului dac centralizat, ceramica lucrată la roată ajunge precumpănitoare. Relațiile geto-dacice cu lumea greacă, în special cu cea a coloniilor de la Marea Neagră, au facilitat preluarea de către autohtoni a unor cuceriri tehnice elene și adaptarea acestora specificului local. În ceea ce privește olăritul, amintim, de exemplu, că în Câmpia Dunării (vezi descoperirile de tip Alexandria-Bălănești) a fost scoasă la iveală *ceramica locală lucrată la roată*, datată între sfârșitul secolului al VI-lea și secolul al IV-lea î.Ch.. Ceramică lucrată pe loc, cu roata, datând încă de la începutul secolului al V-lea î. Ch., a fost găsită și în nord-estul Transilvaniei. Este sigur că daco-geții au preluat roata olarului de la greci, fie direct (prin legăturile fecunde cu coloniile de pe litoralul de vest al Mării Negre), fie indirect (prin intermediul tracilor din sud).⁵

Mai amintim că, în secolul al IV-lea î.Ch., în nord-vestul Daciei și-au făcut apariția celții. Ei au înaintat în podișul ardelean și au conviețuit cu dacii până în secolul al III-lea î.Ch., când au fost asimilați total de localnici. Cultura daco-getă a preluat de la celți unele cuceriri tehnice, unele elemente spirituale, pe care le-a integrat în fondul ei tradițional. Între altele, se consideră că, deși roata olarului se folosea sporadic pe teritoriul Transilvaniei încă din secolul al V-lea î.Ch., celții ar fi contribuit la intensificarea generalizării ei.⁶

Printre formele de vase specifice daco-geților enumerăm: *vasul borcan* (cu umeri ascuțiți, gura strâmtă); *cănila cu coadă în torsadă*; *vasele mari, tip sac*, ornamentate cu brăie și cu butoni în relief; *ceașca dacică* (formă simplă, tronconică, gura largă, dimensiuni relativ mici, prevăzută frecvent cu o toartă și mai rar, la exemplarele de lux, chiar cu două sau mai multe toarte; se folosea ca opaiț) etc.

Ceramica daco-getă se ornamenta recurgându-se la:

- a) *brăie în relief*, dispuse fie în poziție verticală (de la umărul vasului în jos), fie în poziție orizontală (pe umerii și pe gâtul vaselor), fie meandric;
- b) *capul de berbec* (în cetatea getică de la Piscu Crăsani – pe cursul de jos al Ialomiței- s-au descoperit vase de cult cu o asemenea reprezentare în relief);
- c) *alveole* făcute cu degetul;
- d) *butoni cilindrici* (simpli sau înconjurați de alveole);
- e) incizii (linii drepte, oblice, în formă de X; triunghiuri; valul dintr-o linie sau din mai multe linii; linii în formă de ramură sau frunză de brad; rozete etc.);
- f) *toarte răsucite în torsadă*;
- g) lustruire (ornamente în formă de zigzag, de zimți, de fir, de rețea etc.);
- h) pictare (sec. I î.Ch. – I d. Ch.); cu motive geometrice (benzi de linii paralele ori frânțe; romburi; cercuri etc); motive vegetale sau zoomorfe;
- i) aplicarea unor sigilii (ștampile) cu motive de felul: *rozeta cu opt brațe*, brăduțul, cercurile concentrice, șirurile de romburi, spirala etc.⁷

Daco-geții au recurs la arderea reducătoare a ceramicii sau la cea oxidantă (cu precădere de la sfârșitul secolului al III-lea î.Ch. – începutul veacului al II-lea d.Ch.). Arderea se făcea în:

- a) gropi deschise, de formă tronconică, cu gură de acces într-o groapă alăturată;
- b) cuptor cu *cameră de foc*; *picioar* central (rotund); grătar cu orificii; cameră de ardere a vaselor;
- c) cuptor cu cameră de foc; *perete median*; grătar și cameră de ardere a vaselor.⁸

În perioada stăpânirii romane în Dacia, populația autohtonă a adoptat unele forme ceramice romane (oale cu o toartă, oale cu două torți, cănițe cu una sau două torți, ulcioare cu o toartă sau cu două torți, cupe-pahar, creuzete, chiupuri, castroane, străchini etc.), iar pe altele le-a integrat în repertoriul formelor autohtone (bunăoară ulcioarele dacice cu o singură toartă, lucrate la roată, imitau forme romane). Pe de altă parte, a păstrat în uz -în tot timpul stăpânirii romane în Dacia și multă vreme după ce autoritățile romane au părăsit Dacia- și câteva forme de vase inconfundabile și tipice populației geto-dacice: *cupele cu picioar*, *tăvile plate*, *ceașca* (cățuia) dacică sau *vasul-borcan*. Tot meșterii locali trebuie să fi răspândit în Dacia Romană tehnica tradițională dacică a obținerii vaselor ștampilate (probabil ca urmare a influenței elene, pe teritoriul Daciei se lucra ceramică ștampilată încă din secolul al IV-lea î.Ch.). Descoperită mai frecvent în Dacia Porolissensis, ceramica ștampilată se lucra din pastă fină sau din pastă zgrunțuroasă; avea culoare roșie sau neagră-cenușie; era ornamentată prin aplicarea unor sigilii cu motive de mai veche tradiție dacică (*rozeta cu opt brațe*, *brăduțul*, *cercurile concentrice*, *șirul de romburi*, *spirala* etc.) și se presupune

că ea s-a dezvoltat în epoca romană „în legătură cu marile ateliere din afara provinciei, ale dacilor liberi, de felul celor recent descoperite la Medieșul Aurit – jud. Satu Mare”.⁹ În afara vaselor comune, olarii din Dacia romană au produs și vase de lux, de tipul *terra sigillata*, prin imitarea ceramicii importate din Gallia, din atelierele nord-italice și din provinciile romane. Ele se ornametau cu figuri în relief, imprimate cu ajutorul unor tipare. Printre elementele de decor figurau, între altele, *capul meduzei* (motiv de origine greco-romană) și *creanga de brad* (element frecvent pe ceramica dacică). Pe ansamblu, elementele de decor ale vaselor de tip *terra sigillata* constau în motive antropomorfe, zoomorfe, fitomorfe și geometrice. Cele zoomorfe precumpăneau. Se remarcă și tendința de schematizare, de stilizare. Din pastă fină, în Dacia romană s-a modelat și ceramică modelată cu *figuri în relief*, în special cu *șarpele* (apare pe umărul sau toarta vaselor); *frunzele lanceotote*, dințate pe margine; *bustul uman* – cu ochii marcați de două cerculețe; *brâul* cu relief crestă; *brăduțul* etc. De precizat că vasele decorate cu figura șarpelui în relief au fost puse în legătură cu cultul lui Mithras. Șarpelui i s-a atribuit, în acest caz, un rol apotropaic, de paznic al izvorului sfânt, prezent de regulă în grotle în care se practicau misterele mithraice. Nu-i mai puțin adevărat că motivul respectiv dănuia în Dacia încă dinaintea cuceririi romane din moment ce, de pildă, Sabazios (zeu solar al Traciei helespontice) avea drept emblemă un șarpe.

În Dacia romană, olăria se lucra cu precădere la roată. N-a dispărut complet nici modelarea lutului cu mâna. Dintre ornamentele reprezentative pentru ceramica din Dacia romană excelau: *butonii cilindrici* și *brâul alveolat* (se întâlneau, bunăoară, pe ceașca dacică, pe vasul-borcan etc), inciziile (linii orizontale, linia groasă în val, cercurile spiralate obținute în timpul învârtirii vasului pe roată); motivele făcute cu roțița dințată (șiruri paralele de triunghiuri); vopsirea cu culoare roșie-brună; canelurile în formă de spirală; motivul *șarpelui* puternic reliefat pe umărul sau pe toarta unor vase; *rozeta cu opt brațe*, *brăduțul*, *cercurile concentrice*, *șirul de romburi*, *spirala* (prezente îndeosebi pe vasele ștampilate); motivul *crengii de brad* imprimat pe vasele de tip *terra sigillata* sau pe vase cu decor reliefat; bustul uman cu ochii marcați de două cerculețe etc.¹⁰

De asemenea, în Dacia romană, predomina ceramica arsă oxidant (roșie sau cărămizie), dar continua și arderea inoxidantă (ceramică de culoare cenușie-castanie, până la negru). Arderea se efectua în trei tipuri de cuptoare, toate evaluate:

- a) cu cameră de foc, *picioar central* (pătrat, rotund sau oval), grătar și cameră de ardere;
- b) cu cameră de foc și gură de alimentare, grătar, perete median de susținere a grătarului, cameră de ardere;
- c) cu grătar sprijinit pe trei pilăstri alipite de pereți.¹¹

După retragerea armatei și a administrației romane din Dacia, s-a înregistrat un regres, mai cu seamă calitativ, al meseriei olăritului. El a vizat deopotrivă repertoriul formelor de vase, tehnica modelării acestora, registrul motivelor ornamentale și tipologia cuptoarelor de ars ceramică. De pildă, în ceea ce privește soluțiile de confecționare a vaselor de lut, în epoca postromană (sfârșitul secolului al III-lea- secolul al VII-lea) a devenit preponderentă ceramica lucrată cu mâna și cea executată la roata lentă (acționată cu mâna). S-a diminuat sensibil cantitatea de ceramică realizată la *roata rapidă* (acționată cu piciorul). În secolele VIII-IX, era apreciabilă cantitatea de olărie executată cu mâna, dar în vizibilă scădere față de secolele VI-VII. Predomina ceramica modelată la roata lentă, iar olăria executată la roata rapidă era încă puțină. În veacurile X-XI, a sporit vizibil ceramica obținută la roata rapidă, devenind precumpănitoare din secolul al XI-lea. Destulă ceramică se făcea cu mâna sau la roata lentă. În secolele XII-XVI, olăria confecționată cu mâna sau la roata cu turație medie se găsea în continuă scădere. În secolele XVII-XIX, în cvasitotalitatea satelor cu olari se lucra ceramică la roata acționată cu piciorul. Doar în câteva centre mai supraviețuise tradiția producerii cu mâna a vaselor de lut. În secolul al XX-lea, s-a modelat ceramică doar la roata rapidă.¹²

Cu referire la tehnica decorativă, se poate spune că în Dacia postromană (sfârșitul secolului III-secolul VII) s-au valorificat: *brâul alveolat* (dispus circular ori ondulat), *alveolele* (frecvente pe buzele vaselor), butonii conici, așezați pe umerii unor vase; benzile orizontale de caneluri (pe gâtul, pe umerii vaselor), inciziile (linii drepte sau oblice, benzi de linii orizontale sau în val; cercuri concentrice; șiruri de ove), lustruirea (linii în benzi sau în rețea), nervurile în relief, elementele fitomorfe și avimorfe (porumbei, păuni, viță de vie – *cunoscute simboluri creștine*), așternerea caolinului pe suprafața unor vase (*deprindere preluată de la Bizanț* și concretizată sporadic încă din secolele VI-VII, deși ea va deveni o practică cât de cât curentă în secolul al X-lea). În secolele VIII-IX, vasele de lut se ornametau cu: *alveole* sau creștături pe buza vaselor, grupuri de împunsături unghiulare, incizii (linii sinuoase; benzi de linii vălurite; benzi de linii vălurite întretăiate în forma unor „ochiuri”; linii orizontale combinate cu grupuri de linii oblice sau verticale; linii simple sau grupate în benzi paralele orizontale; cercuri incizate; alternanța liniilor drepte și orizontale cu cele vălurite etc); caneluri plasate orizontal; așternerea pe suprafața ceramicii fine a unui strat de angobă albă; lustruirea (benzi de linii dispuse în zigzaguri, linii întretăiate în rețea) etc. În secolele X-XI, precumpăneau ca ornamente: canelura subțire sau cea lată, figurată în formă de spirală; împunsăturile unghiulare, rotunde sau ovale (făcute cu dinții pieptenului); inciziile (benzi înguste de linii în val; benzi de linii orizontale simple; linii frânte în zigzag; fascicule oblice); lustruirea (linii simple; benzi orizontale și verticale; linii vălurite; linii în rețea); decorul obținut prin *picture* cu culorile roșie, cafenie, brună, bej, galbenă etc; dungile în relief; motive zoomorfe sau avimorfe în relief (de inspirație bizantină); decorul aplicat (baghete verticale, terminate printr-o pastilă rotundă; combinații în relief care imitau frunza de stejar) etc. În secolele XII-XIV, se întrebuițeau cam aceleași categorii de ornamente, dar crește cantitatea de ceramică smălțuită la sate. În secolele XV-prima jumătate a secolului al XIX-lea, se detașează ca importanță ornamentală: canelurile orizontale, inciziile (linii simple orizontale, linii în bandă, linia vălurită etc); șirul de alveole de pe umărul

vaselor; creștăturile de pe marginea buzei vaselor; liniile și petele de humă albă; rețeaua de linii lustruite pe vase arse inoxidant; brăiele crestate sau alveolate, bine reliefate; elementele fitomorfe, avimorfe și zoomorfe stilizate și uneori reliefate. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea – secolul al XX-lea, ornamentica ceramicii tradiționale includea: caneluri (orizontale, verticale, oblice, în formă de romburi); incizii (linia continuă-simplă sau în benzi; linia frântă în zigzag; linii paralele verticale; linia punctată; triunghiuri repetate; linii vălurite; cercuri, spirale, romburi; creanga de brad stilizată, floarea cu patru petale etc); *îmbrânarea* (brăuri simple sau meandrice; brăuri alveolate; brăuri crestate); *reliefarea* (butoni cilindrici, motivul torsadei, motivul șarpelui, succesiunea de cercuri concentrice, motive fitomorfe); *imprimarea* (ștanțarea) cu roțițe zimțate; *lustruirea* (linii frânte brad etc.); *pictarea* cu:

a) *motive geometrice* (linii paralele întretăiate, linia continuă, linia punctată, linia zimțată, valul strâns ori amplu, simplu sau dublu; pătrate străbătute de diagonale; arcuri de cerc cu deschiderea în sus și cu punct la mijloc; succesiunea de semicercuri cu deschiderea în jos și cu un punct la mijloc; *colți*; dungii verticale; *picături*, cercuri simple sau concentrice; puncte dispuse împrejurul spiralei; spirale simple sau duble; succesiunea de ove; X-ul; M-ul; șirul de romburi; succesiunea de triunghiuri);

b) *motive simbolice*: rozeta, vârtejul, cercuri simple sau concentrice; spirala; imaginea antropomorfizată a soarelui; steaua în cinci sau mai multe colțuri; funia răsucită etc;

c) *motive zoomorfe*: șarpele, peștii;

d) *motive avimorfe* (imaginea cocoșului, a porumbelului, a păunului etc);

e) *motive antropomorfe* (ochiul omului etc);

f) *motive fitomorfe* (brăduțul, flori, boboci de flori, trifoi, ciorchine de strugure, frunza de viță, spicul de grâu etc), redată stilizat sau, mai rar, figurativ.¹³

Dacă în Dacia Romană predomina arderea oxidantă a ceramicii, în secolele IV-IX raportul s-a inversat în favoarea olăriei arse inoxidant (culoare cenușie, cenușiu-negricioasă). În secolele X-XIX, va reveni în prim plan ceramica arsă oxidant, dar existau și apreciable cantități de ceramică arsă inoxidant. În secolul al XX-lea ceramica arsă se va obține doar în câteva sate din nord-vestul Moldovei.¹⁴

În Dacia postromană (sfârșitul secolului al III-lea – secolul al VI-lea), olăria se ardea în:

a) cuptoare cu încăpere pentru foc, *perete median*, *grătar* și cameră de ardere;

b) cuptoare cu încăpere pentru foc, *grătar* sprijinit *pe picior de lut* în formă de coloană; cameră de ardere;

c) cuptoare simple (gropi deschise sus și cu gură de foc jos - pe laterală);

d) cuptoare fără grătar, dar cu un colac de lut cruțat, pe care se sprijineau vasele (consemnate din secolul al VI-lea).

În secolele VIII-XIV, precumpăneau cuptoarele de ars ceramică care nu aveau grătar. Se foloseau și cuptoare cu grătar circular sprijinit pe un brâu din pământ. Și în veacurile XV-XIX, cuptoarele simple, fără grătar, erau cele mai frecvente. Se utilizau însă și cuptoare cu *grătar circular* sau cu *picior central* (cilindric) și cu *brațe radiale* între camera de foc și cea de ardere.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în secolul al XX-lea, s-au înregistrat cuptoare:

I) tronconice, ovoidale sau drepte, deschise sus, *fără grătar*, cu *vatra neorganizată* și cu gură (sau guri) de foc;

II) tronconice, ovoidale sau drepte, cu *vatra organizată*:

a) cu *șanț circular neacoperit* (pe marginea vetrei);

b) cu *șanț circular acoperit* (pe marginea vetrei);

c) cu *șanț circular neacoperit* (între pereți și între vatră) și alt *șanț neacoperit* (pe mijlocul vetrei);

d) cu *șanț median neacoperit* și cu *șanț circular acoperit* de cărămizi dispuse lateral;

e) cu *șanț median acoperit*, dar cu *șanț circular neacoperit*.

III) tronconice, ovoidale sau drepte, cu *grătar* (sprijinit fie *pe picior de pământ ori cărămidă, fie pe un brâu*), cu cameră de foc și cameră de ardere;

IV) semisferoidal – ovoidale:

a) cu capră;

b) cu grătar și horn.¹⁵

În concordanță cu mărturiile arheologice, cu faptele de limbă (noțiunile fundamentale legate de olărit sunt redată prin termeni de origine autohtonă sau latină¹⁶), cu credințe și obiceiuri străvechi, cu relicte etnografice etc., se cuvine să facem afirmația că - și în cele mai vitrege vremuri istorice de după retragerea armatei și a administrației romane din Dacia – tradiția practicării olăritului pe teritoriul României nu s-a stins niciodată și că ea a avut ca primă coordonată fundamentală, ca temei, ceea ce a rămas durabil prin valoare din experiența în domeniu a daco-geților. În urma suprapunerii peste acest fond original, preroman- dar cu asimilări din culturile neolitice locale, precum și din alte civilizații: greacă, celtică etc.- a *civilizației romane*- mai evoluată și mai rafinată- tradiția modelării lutului s-a înnoit, s-a înăbușit considerabil. După cum s-a arătat, *civilizația bizantină* are, de asemenea, o contribuție de prim ordin la fortificarea tradiției străvechi. Din repertoriul ornamental nu lipsesc nici *motivele de obârșie creștină*.

Pe lângă faptul că datează de foarte multă vreme, tradiția prelucrării lutului în România mai este și *complexă* (vizează esența tuturor componentelor meseriei: repertoriul formelor de vase, tehnica de lucru, arsenalul motivelor ornamentale, tehnica arderii vaselor, tipologia cuptoarelor de ars ceramică) și *unitară* prin geneză la nivelul întregului spațiu geografic românesc. Știința și arta modelării lutului s-au diversificat în timp și în spațiu, dar nu în gradul în care fondul original omogen să fie într-unul totul anulat. În procesul concretizării în timp și în spațiu, meseria a cunoscut

nenumărate posibilități de expresie ale fondului comun, unitar. Tocmai această felurime, acest flux continuu de valorificare diferențiată a tradiției comune au asigurat vitalitatea meseriei, neobosită sa primenire și reîmprospătare, neconținută sa devenire. Olarii din fiecare sat s-au străduit să inoveze în concordanță cu specificul materiei prime locale, cu tradiția locală și cu cea generală. Numai inovația ivită ca un vlăstar pe trunchiul trainic al tradiției a avut șanse de a se încetățeni și de a se perpetua ea însăși. Fără neîncetatul impact tradiție-inovație, meseria nu s-ar fi păstrat atât de vie și de diversă. Lungul șir de generații de români au reînnoit continuu tradiția multimilenară proprie. Mai cu seamă datorită fanteziei inepuizabile cu care sunt combinate motivele ornamentale de bază- în compoziții unice, irepetabile, uniformitatea sterilizantă îi este străină ceramicii populare românești, indiferent dacă o privim din perspectivă sincronică sau diacronică. Creația oricărui olar autentic reprezintă o *facere*, o investiție de asiduă frământare a minții și a sufletului, iar nu o simplă copie a ceva dat.

În cele ce urmează, ne propunem să punem în lumină specificul ceramicii olteneste în contextul caracteristicilor generale ale ceramicii românești. Pentru a ne atinge țelul, vom prezenta toate fazele de lucru împlinite de olar, așa cum se creionează ele pe baza investigațiilor etnografice.

Centre de olari din Oltenia în trecutul apropiat și în prezent

Prin coroborarea rezultatelor investigațiilor etnografice de teren cu datele istorice s-a ajuns la concluzia că, până nu demult, au activat olari în circa 470 de așezări din România, că cele mai numeroase asemenea centre creatoare de civilizație tradițională au ființat în zonele submontane și deluroase ale țării și că apogeul în practicarea meseriei a fost atins spre sfârșitul secolului trecut și la începutul secolului al XX-lea. Apoi, concomitent cu răspândirea produselor fabricate, ceramica tradițională și-a diminuat treptat însemnătatea, olarii optând pentru alte îndeletniciri mai lucrative. Mai cu seamă după cel de-al doilea război mondial meșteșugul modelării vaselor de lut la sate a intrat într-o firească și accentuată fază de disoluție, concretizată fie în dispariția completă, fie în estomparea sensibilă.

În concordanță cu datele etnografice și istorice, care vizează secolele al XVIII-lea – al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea, pe teritoriul Olteniei se modelau produse din lut în așezările: Argetoaia, Calafat, Ostroveni, Terpezița, Valea Stanciului (din județul Dolj); Dobrița, Brădiceni, Lelești, Rașovița, Arcani, Stroești, Șomânești, Rasova, Târgu Jiu, Slobozia, Găleșoia, Hodoreasca, Pieptani, Pinoasa, Stejerei, Boboiești, Ciuperceni, Peșteana – Vulcan, Strâmba – Vulcan, Vârtopu, Glogova, Cleșnești, Iornănești, Olteanu, Cătunele, Lupoia, Steic, Valea Mănăstirii, Brădet, Runcurel, Lupoița, Roșița, Drăgutești, Urechești, Târgu Cărbunești, Ștefănești, Colțești, Lorgrești, Vladimir (toate din județul Gorj), Căniceni, Noapteșă, Șișești, Șimian (județul Mehedinți), Dobroteasa, Cucuieti, Iancu Jianu, Căluș, Oboga, Vârnava, Bobicești, Chintești, Corbeni, Româna, Vădastra, Corabia (județul Olt), Găujani, Sălătrucel, Călimănești, Vaideeni, Horezu, Bărbătești, Păușești-Măglași, Dobriceni, Vlădești, Pietrari, Râmnicu-Vâlcea, Buda, Govora, Slătioara, Frâncești, Dăiești, Corbii din Vale, Șirineasa, Stănești, Butaru, Zătreni, Contea, Făurești, Gănești, Mănicea, Lăcusteni, Pietroasa, Bătășani, Bălcești, Gorunești, Otetelișu, Diculești, Laloșu, Lungești, Fumurei (toate din județul Vâlcea)¹⁷.

Ca în toate localitățile cu olari din țară, și în cele din Oltenia meșteșugul a regresat sensibil sau s-a stins complet îndeosebi după mutațiile economice, sociale și culturale cauzate de instaurarea și consolidarea comunismului. De pildă, în 1893, în satul Buda (județul Vâlcea) erau citați 38 de olari¹⁸, pentru ca – după al doilea război mondial – numărul lor să se restrângă simțitor; în Ștefănești (județul Gorj), numărul familiilor de olari scăzuse de la 40 (în 1938) la 9 (în 1973); în Găleșoia (județul Gorj) activau 95 de familii de olari în 1944 și numai 30, în 1973; în Stroești (județul Gorj) erau consemnați 20 de olari în anul 1900, iar în anul 1973 meseria se stinsese¹⁹; în Glogova (județul Gorj) lucrau circa 300 de olari, în 1883, 30 - în 1938, 16- în 1971 și 6 - în 1973²⁰. Mai amintim că, pe la mijlocul secolului trecut, se bucura de reputație practicarea olăritului în satul Argetoaia (județul Dolj), din moment ce unele dintre piesele lucrate acolo erau trimise ca mostre la expoziția de la Paris, organizată în 1862²¹. Către mijlocul secolului nostru, meseria olăritului a dispărut, însă, definitiv din satul respectiv.

În pofida declinului vertiginos al olăritului din ultimele patru-cinci decenii, mai există încă destule sate cu numeroși olari activi. Meseria are șanse reale de dăinuire mai cu seamă în așezările în care precumpănește modelarea unei ceramici decorative, caracterizată prin însușiri estetice distincte, consecință a valorificării cu fantezie și forță creatoare a arsenalului artistic tradițional local. De exemplu, în Româna (județul Olt) erau pomeniți peste 200 de olari, în preajma primului război mondial, iar în 1968 încă mai lucrau 68 de meseriași²². Pe de altă parte, pictori și sculptori autentici ai lutului, creatori de forme de vase originale și de compoziții ornamentale pline de fantezie există și în alte centre olteneste: Horezu, Vlădești (județul Vâlcea), Oboga (județul Olt), Găleșoia (județul Gorj), Șișești (județul Mehedinți) etc.

Nădăjduim în revitalizarea olăritului și în unele dintre satele în care s-au modelat cu preponderență vase de foc, sau de gătit, vase în care se depozitau felurite produse alimentare etc. Un rol însemnat în revigorarea interesului pentru atare vase trebuie să-l aibă și specialiștii de la muzee, case de creație etc., cărora le revine sarcina popularizării valorii funcționale și artistice a unei atare olării. Altfel spus, ni se pare o eroare supralicitarea valorii doar a olăriei decorative.

Însușirea pământului de modelat ceramică

Materia primă folosită de olari este *pământul de oale*, care are însușiri speciale și diferite de la o așezare la alta. Compoziția și calitățile pământului de oale din fiecare localitate sunt hotărâtoare pentru tipologia produselor obținute. Olarii subliniază cu convingere acest lucru. De exemplu, cei din Vlădești (jud. Vâlcea) arată că pământul de la ei „...e argilos, des în pori, gras, cleios, are cam 50% nisip; la Horezu e mai gras, n-are nisip nici 25%. Țla nu asudă. Al nostru are avantajul că se poate face orice din el: vase de păstrat untură; oțăt; vase de gătit. La Horezu se fac farfurii, ulcioare mici, nu se fac vase ca să gătescă în ele, că nu rezistă la foc. Pământul de la Vlădești, când pui apa în el asudă; ăl de la Horezu nu asudă, stă uscat la gătit și plesnește...”²³ Pământul de la Slătioara (jud. Vâlcea) conține nisip mult și de aceea „nu prinde smalt pe el”²⁴ În consecință, olarii de acolo nu au modelat străchini. În Oboga există un „strat de pământ nisipos, gras, altu e de pământ mare, de nu se lucrează, și se leagă cu primu. Pământul de aici vine mai galben; la foc se roșește. Rezistă la foc, purează și trece apa prin el.”²⁵

Pentru a rezista la foc, mai cu seamă vasele de gătit se fac din pământ care *asudă*, care *purează*. Dacă nu are nisip, pământul *păstos se îngâmfa* (face bășici).

În unele centre (Glogova, Olteanu, Iormănești, Clejești-județul Gorj) deosebiri de compoziție între pământul din care se modelează vasele nesmălțuite și cel din care se prelucreează olăria smălțuită se consemnau și în terminologie. Acolo se vorbea de pământ și oale *bocean* și de pământ de *smalt*. În schimb, olarii din Găleșoaia (județul Gorj) împărțeau materia primă în *pământ de oale* (lut slab, galben deschis sau cenușiu) și în *pământ de rușituri* sau *pământ de străchini* (pământ de prund, gras, unsuros la pipăit, de culoare vânăta spre albastru-verzui). Lutul prelucrat în Peșteana-Vârtop dă culoare albicioasă vaselor arse și era potrivit modelării vaselor *bocene* („nesmălțuite”), destinate pentru fiert. Față de lutul din alte părți, acela din Găleșoaia, Stejerei, Glogova și Ștefănești – județul Gorj, ... cuprinde o cantitate mai mare de bioxid de siliciu (+1,07%) și oxid de aluminiu (+0.87%) și o proporție mai mică din toți ceilalți oxizi componenți, lipsind din compoziție bioxidul de carbon și oxidul de potasiu. Prin aceste trăsături și prin existența unui procent mai mare de silice, pereții vaselor arse sunt mult mai rezistenți și, de aceea, oalele sunt mai căutate.”²⁶ În afara lutului, în scopul confecționării oalelor bocene (nesmălțuite), în centrele gorjenești se folosea, ca degresant, și nisipul cuarțos, lipsit de impurități, cu o granulație fină. Pe de altă parte, cenușa provenită din lemnele de esență moale era un bun degresant pentru lutul necesar producerii *rușiturilor* (străchinilor smălțuite).

Când nu aveau materie de bună calitate pe plan local, olarii și-o procurau din alte sate. Bunăoară, cei din Stroești (județul Gorj) își aduceau *argila* din Stejerei, localitate situată la circa 15 kilometri distanță.²⁷

Pământul de oale se scoate din *groapă* (în prezent i se spune *carieră*). *Vâna* sau *stratul* (de pământ) se găsește la o anumită adâncime. Pentru a ajunge la pământul care se *încheagă*, olarii înlătură *stratul de pământ rău*. Există centre (de exemplu, Oboga-jud. Olt) în care se *amestecă*, se *leagă* *stratul de pământ nisipos* cu cel *cleios*.

Prelucrarea pământului de oale

Adus acasă cu carul, cu postava, cu desagii etc. pământul de oale se *purecă* (se înlătură rădăcinile, piatra etc.), se *mărunțește* cu *maiul* sau *măiugul* (fig. 1a), cu *frământătorul* (nume al maiului în Glogova- județul Gorj). Apoi, se *toacă* folosindu-se *sapa* (*săpița*).

După mărunțire lutul se pune la *înmoiat* sau *dospit* într-o împrejmuire de scânduri sau de nuiele numită *țarc* (termen de largă întrebuințare pe vremuri), *hâmbar* (hambar), *gropniță* (în Slătioara, Vlădești, Buda- județul Vâlcea), *legănuș* (în Glogova – județul Gorj). Fie în gropi, fie în *țarc*, pământul se stropește, se udă cu apă. Apa se *dă pe straturi* (la două-trei ore câte un strat; în total trei-patru straturi). Dacă pământul e mai *câinos*, i se dă apă mai multă, până devine *brânzos*. Apa se *dă* atâta timp cât pământul *o suferă*. În unele centre (Horezu- jud. Vâlcea; Glogova, Găleșoaia – jud. Gorj; Valea Stanciului – jud. Dolj), după ce se udă, pământul se taie *pe feliuțe cu cuțitoaia* curbată și prevăzută cu două mânere (fig. 1b). În acest fel se îndepărtează corpurile străine (pietre mici, iarbă, rădăcini etc.), iar pământul devine curat *precum ceara*.

Durata dospitului este condiționată de însușirile lutului și variază între câteva zile și o lună. Adeseori pământul se lasă la dospit toată iarna. De fapt, pământul *degerat* este cel mai bun pentru lucru. Însemnătatea *dospirii* cât mai îndelungate a fost bine pusă în lumină de analizele de laborator. Astfel, s-a observat că lutul lăsat să degere are o plasticitate și o consistență maxime, pentru că prin înghețarea apei pătrunse în interspațiile particulelor se asigură desfacerea acestora. Pe de altă parte, procesul este favorizat „și de prezența microorganismelor care, în perioada unei dospiri mai îndelungate, acționează asupra substanțelor organice din argilă.”²⁸

Când dospirea este incompletă, particulele nu se desfac în totalitatea lor, fapt care face ca operațiile următoare – frământarea cu picioarele și baterea cu maiul – să nu mai fie într-un totu eficient.

După dospire, pământul *mergea la călcatul cu piciorul*. *Călcătura* se făcea pe o piele de vițel, *pe un țol* (*cergă*, *pătură*, sac) sau pe un *pod de blane*, peste care se presară nisip, ca să se împiedice lipirea argilei. Pământul se așeza *colac* sau *turtă* și se călca ritmic cu *călcâiul*, cu *muchea* sau dunga piciorului drept. Se călca roată, ca la horă, înaintându-se de la margine spre mijloc. Prin călcarea spre dreapta și spre stânga, pământul se întindea asemenea cocăi. Călcătul se repeta uneori chiar de nouă ori, timp de trei-cinci ore, până când lutul nu mai avea *duluri* și părea că „unge la mână”. Mai nou, în unele centre se frământa la *călcătoare*²⁹ sau *malaxor* ³⁰, adică la o instalație compusă din două *sule* sau *suluri*, care se învârtesc în sens invers.

După *călcare*, pământul se freacă în mână, se bate în palmă. E bun de lucru când devine *precum ceara* sau ca *aluatul*, când își dă voie la întins și nu plesnește. Atunci se face *brazde* sau *turte* și se lasă lângă roata olarului, ca să iasă apa din el, să se jălăvească.

Modelarea vaselor se face pretutindeni în Oltenia la roata acționată cu piciorul. Ea se compune din:

a) *masă*³¹ (*laviță*³², *tarabă*³³, *teighea*³⁴ sau *tăpsanu*³⁵ roții), pe care se așază pământul;

b) dintr-un *fus* (de lemn de tei, de stejar, de carpen), al cărui vârf de jos – numit *căpătai*, *bold* sau *călcăiul* fusului – este învelit în fier și se rotește fie într-o *piuă* metalică, fie într-o adâncitură dintr-un nod de gorun ori de corn, fie într-o măsea de cal;

c) dintr-un *jug* (*juguț*) care fixează fusul de masă;

d) dintr-o *roată* sau *roată mare*, lucrată din lemn de nuc, stejar, fag etc. pe care o învârtește olarul cu piciorul;

e) dintr-o *roată mică*³⁶ (*târcol*³⁷, *taier*³⁸, *străgălie*³⁹), adică din discul de lemn de nuc pe care se lucrează ceramica.

Bucății de pământ din care se modelează un vas i se zice *cocoloș*⁴⁰, *bruș*⁴¹, *gogoloț*⁴², *gogoloi*⁴³, *cap*⁴⁴ sau *boboloș*⁴⁵.

În timpul lucrului, pentru a potrivi vasul, pentru a-i da forma, olarul se folosește de *dește*, cu care ține piesa în interior – și de un instrument din lemn de jugastru, nuc, păr, carpen, cireș sau fag (fig. 2a), numit *piepten* (în Horezu, Bărbăești – județul Vâlcea, Șişești – județul Mehedinți, Glogova, Călnic, Peștișani, Găleșoia – județul Gorj), *sămcea* (în Slătioara – județul Vâlcea), *fichiaș*, *fuchiaș* (în Vlădești, Buda, Lungești, Dăești – județul Vâlcea; Oboga – județul Olt, Valea Stanciului – județul Dolj).

Fără îndoială că, dintre toate fazele prin care trece lutul până ajunge să fie vas, cea mai impresionantă este modelarea argilei. Operația implică o mare îndemânare, atenție, fantezie creatoare, talent pentru transformarea pastei amorfe după ce aceasta trece prin forme succesive și variate, în forma finală, de unde săvârșit aspect estetic.

Fazele prelucrării diferă de la un tip de vas la altul, fiecare centru de olari moștenind o anumită tradiție în succesiunea și specificul operației. Pe de altă parte, fiecare olar de renume creează, inventează forme noi. De aceea, invenția formală nu încremenește niciodată în câteva tipare stereotipe.

Pentru obținerea *mănușii cu fătă* a ulciorului, în lungul fâșiei de lut se introduce, de obicei, o *nojiță* care, la partea inferioară, pătrunde în peretele vasului ce se găurește cu fusul. În final, se scoate nojița și rezultă tubul. Alteori, orificiul din toarta ulciorului se face cu un fus ascuțit la un capăt și aplatizat la celălalt numit *țatar* (în Oboga – jud. Olt). Pentru netezirea interiorului vaselor cu gât strâmt, olarii din unele centre recurg la un fel de *cârje* (fig. 2b).

În exterior, vasele se netezesc cu un *potlog* (*plotog de piele*), care se înmoaie în *lut lăptos*. După netezire, piesa se taie de pe roată cu ața sau, mai nou, cu o sârmă care are prinse la capete bucăți de lemn, de piele ori cărpe (fig. 2c).

Când este gata *olăria* se ridică de pe roată cu mâna (formele întinse se saltă, de regulă, cu o *lopățică* de lemn, de circa 40 (12) centimetri) și se pune să se *zvânte*, *zvinteze*, *să se shicească* la loc umbros, ferit de vânt. După aceea, se așază la uscat pe *polițe*. În funcție de vreme, *uscatul* ține fie câteva zile, fie mai mult. Pe timpul lui, străchinile se fixează una peste alta, gură-n gură, ca să nu se lase (deformeze). Operația aceasta are nume diferite. De pildă, în Oboga (jud. Olt), străchinile se *impleuplează*; în Găleșoia (jud. Gorj) se *împerechează*; în Glogova, Olteanu, Iormănești, Clejnești (jud. Gorj) se vorbește de străchini *încăpăciate*.⁴⁶

Ornamentarea ceramicii din Oltenia

Operația de ornamentare a ceramicii din Oltenia se numește, în general, *înfloratul vaselor* (de pildă, în Horezu, Vlădești, Buda, Dăești, Lungești – județul Vâlcea; Valea Stanciului – județul Dolj; Șişești – județul Mehedinți). Cu aceeași accepție, în Oboga – județul Olt se vorbește de *gătitul vaselor*: „le gătim cum se gătesc oamenii de sărbătoare” – afirmă olarii de acolo. Pentru a indica *pictarea olăriei*, în Glogova – județul Gorj se folosește termenul *brezătură*, iar în Găleșoia – județul Gorj – *rușitură*. În Româna (județul Olt) vasele se *înflorează* sau se *jirăvesc*.

Dintre tehnicile decorative întrebuințate sunt de amintit: incizarea, îmbrânarea, reliefarea, pictarea, lustruirea, decuparea etc. Deși străvechi și în general cunoscute, tehnicile respective nu sunt toate valorificate în fiecare așezare cu olari. Astfel, unii olari pun accentul mai cu seamă pe *pictarea* vaselor. Alții îmbină două sau mai multe procedee: *pictare-îmbrânare*, *pictare-reliefare-incizare*, *pictare-îmbrânare-incizare*, *pictare-îmbrânare-reliefare*, *lustruire-imprimare* etc. De exemplu, pentru olarii din Slătioara și Dăești – județul Vâlcea - înfloratul consta în aplicarea pe vase a unui decor alb, rezultat din amestecul varului cu piatră albă, adusă de la munte și pisată. În Șişești și Noapteașă – județul Mehedinți - unde fondul vaselor este alb-gălbui-rozaliu, *înfloratul* se înfăptuiește prin *îmbrânare* și prin *pictarea* unor motive simple (linii orizontale, linii scurte și oblice, cercuri și spirale) cu culoarea roșie-brună.

Există și diferențe de concretizare a fiecărei tehnici decorative de la un centru de olari la altul, de la o categorie de ceramică la alta (bunăoară, *îmbrânarea* este caracteristică mai cu seamă pentru ulcioare și pentru vasele mari, de gătit).

Tehnica *incizării* ceramicii a fost documentată arheologic pentru toate epocile istorice care s-au succedat pe teritoriul României, începând cu neoliticul timpuriu⁴⁷. Olarii de astăzi numesc operația *zgârieria* sau *săparea* vaselor și o înfăptuiesc, de obicei, cu ajutorul unghiei, al *pieptenului* (*zgârieaciului*, *zimțarului*, *zimțului* etc.) - „o scândurică trapezoidală, ovoidală sau dreptunghiulară, care este prevăzută cu 2-4 sau mai mulți dinți” – (fig. 3a). Câteodată

săpatul (vaselor) se mai face cu vârful unei scoabe metalice (fig. 3b) sau cu o ustensilă de lemn (denumită *fus*), care este rotundă la un capăt și ascuțită la celălalt (fig. 3c). Față de vremurile trecute, decorarea prin incizare se găsește în regres. În Oltenia, ea s-a întrebuințat mai frecvent în Glogova, Găleșoaia – județul Gorj; Buda, Vlădești, Lungești, Pietroasa, Horezu – județul Vâlcea; Oboga, Româna – județul Olt. Prin incizie se realizează, de regulă, motive geometrice: linia continuă - simplă sau în benzi; linia frântă în zigzag; liniile paralele verticale; linia punctată; *zimții* („triunghiuri repetate”); linii vălurite; cercuri; spirale; romburi etc. De pe unele vase nu lipsesc nici motivele fitomorfe incizate, îndeosebi *creanga de brad* stilizată. În ultima vreme a luat amploare *imprimarea (ștanțarea)* unor motive ornamentale fie cu niște *pene* de lemn care au decorul încrustat la capătul mai îngroșat (fig. 3d), fie cu *roțițe zimțate* (fig. 3e)⁴⁸.

Îmbrânarea și reliefaarea sunt tehnici decorative care datează sigur, în spațiul geografic românesc, încă din epoca bronzului⁴⁹ și care presupun intervenția asupra pastei crude. Consemnată etnografic în multe centre cu olari din Oltenia (de exemplu, în Glogova, Ștefănești, Arcani, Găleșoaia – județul Gorj; Vlădești, Lungești, Bărbăești, Dăești – județul Vâlcea; Șişești – județul Mehedinți), îmbrânarea înseamnă realizarea în relief, pe vasele mari (oale de gătit, vase de murături, vase de oțet, ulcioare etc.), a unor *brăuri* (*brâne*) simple, alveolate sau crestate. Alveolele pot fi obținute prin apăsarea pastei crude cu degetul sau prin împungerea acesteia cu fusul. La rândul lor alveolele făcute cu degetul se succed fie continuu, fie discontinuu. Pe lângă funcția artistică, brăul simplu-alveolar sau crestă are și menirea de a fortifica toartele și pereții vaselor și este dispus, de regulă, liniar și, mai rar, meandric. Există diferențe de plasare a brăului de la o categorie de vase la alta, de la un centru cu olari la altul (de pildă, pe ulcioarele modelate în centrele cu olari din Gorj, brăul alveolar apare mai cu seamă pe toartă - fig. 4a; în Șişești – județul Mehedinți au fost înregistrate - în afara ulcioarelor pictate- și exemplare care prezintă pe corp fie un brâu meandric, mărginit de brăie liniare, fie o succesiune de trei brăie liniare, orizontale, ce sunt unite din loc în loc prin segmente de brăie verticale). Întinsă este îndeosebi gama soluțiilor *îmbrânării* oalelor. Astfel, pe unele se văd trei brăie succesive între partea superioară și cea inferioară de prindere a *toartei* – fig. 4b; pe altele apar două brăie (de obicei, unul sub *buză* și altul pe pantece – fig. 4b)⁵⁰; pe altele figurează trei sau mai multe brăie care acoperă întreaga suprafață ce se întinde de la toartă în jos (a se vedea oale din Arcani – Gorj).

Pe teritoriul României străveche este și deprinderea *reliefării*, adică a înfăptuirii unor proeminente în relief pe suprafața exterioară a vaselor. Cele mai frecvente motive create prin reliefare sunt *butonii cilindrici* (un fel de pastile aplatizate, care se plasează fie pe toarta vaselor, fie în punctele de fixare a toartelor). Li se adaugă motivele zoomorfereliefate. Investit cu o funcție apotropaică, îndeosebi *șarpele* este reliefat, de pildă, pe toartele ploștilor și ale unor câni din Vlădești (județul Vâlcea) – fig. 4c; pe *ulcioarele de nuntă* din Oboga (județul Olt).

Dintre tehnicile decorării ceramicii, *pictarea* a fost cea mai intens valorificată, îndeosebi în ultimele două secole. În totalitatea centrelor cu olari din Oltenia. Pretutindeni, culorile s-au obținut, în esență, pe cale naturală. Astfel, *roșu* se dobândea dintr-o *vână de pământ aparte*, numită *rușeală* (*rușală*), pământ care era bogat în oxid de fier și care se găsea pe văi, uneori la o adâncime de 2-3 m sau chiar mai mare. Olarii depistau asemenea pământ cu ajutorul izvoarelor sau al apelor, în general, „care-l scot la vezeală”. Uneori, *rușeala* (*rușala*) se lua de la mari distanțe. De pildă, olarii din Găleșoaia (județul Gorj) luau *rușeala* din Sohodol: „acolo se știe din moși-strămoși”.⁵¹

Rușeala (*rușala*) se usca, se toca mărunț, se răsnea, se înmuia în apă - stingându-se ca varul și obținându-se un lichid vâscos. Acesta se *strecura* prin pânză sau sită și rezulta o suprafață ca *laptele bătut* și lucioasă ca *sticla*. Cu o asemenea pastă se realiza, de obicei, fondul vaselor. De precizat că, în Vlădești și Buda – județul Vâlcea, huma de pe văi, folosită la obținerea culorii roșii, se numea *ciripie*.

Negrul se prepară tot dintr-un pământ special, găsit în eroziunile de teren, după ploi. E vorba de niște *boabe negre* rămase în *locurile sărace* când se produc deplasări de teren. Pământul respectiv se *arde*, se *pisează*, se *amestecă cu apă*, și se *cerne* sau se *stricoară*. În unele centre (Oboga), partea neagră se amestecă cu *rușeală* („o lingură neagră cu șapte de roșu”) și rezultă o culoare maronie⁵².

Culoarea *verde* s-a obținut oriunde prin zgura produsă prin arderea în cuptor a sârmei de aramă. Zgura se *cojește*, se *pisează*, se „macină în rășniță de două-trei ori, ca să ajungă ca untu, să nu aibă strelicii prin ea. Se pune humă până bate-n roșu” – afirmă olarii din Oboga (județul Olt).

În multe centre în care s-a lucrat ceramică de uz casnic, culoarea *albă* s-a preparat din var amestecat cu o piatră *albă de munte*, arsă și pisată (de exemplu, în Dăești, Slătioara, Lungești - județul Vâlcea). În Vlădești, Buda (județul Vâlcea), Valea Stanciului (județul Dolj) culoarea de fond era albă și se prepara din *humă*, adusă de prin alte părți și din piatră albă de munte, arsă și pisată.

În Olteanu, Govora, Iormănești, Clejnești (județul Gorj), culoarea albă rezultă din humă albă luată fie din Noapteșă (județul Mehedinți), fie din Stroești (județul Gorj). Prin simpla ardere, pământul de oale din Noapteșă, Șişești capătă culoarea albă-gălbui-rozalie.

Des întrebuințată este culoarea *galbenă*, produsă din humă de Medgidia, amestecată cu *rușeală*. Dozajul este diferit de la centru la centru, în funcție de nuanțele care trebuie să rezulte. De aceea, fiecare meseriaș trebuia să stăpânească știința armonizării practice a amestecului. Ca o aluzie la procedeul de obținere prin amestec, în Oboga culoarea galbenă se numește *spurcată*⁵³.

Pe lângă situațiile în care culoarea de fond a vaselor rămâne cea asigurată de însuși pământul de lucru, se întâlnesc și centre în care pictarea olăriei cuprinde două faze distincte:

- a) aplicarea culorii fundamentale, care constituie fondul vasului;
- b) aplicarea altor culori peste cea de fond.

În Oboga (județul Olt), prima fază se numește *scaldă, scăldatul vaselor*. În Horezu – unde, odinioară, culoarea suport a vaselor era albă și se obținea dintr-o *vână de piatră albă*, luată din munți, pisată în piuă, amestecată cu apă – această fază se numește *albitul* vaselor. Astăzi, fondul vaselor se dă cu angobă, iar operației i se spune angobare. Culoarea de fond *se stropește, se toarnă*, de obicei, *cu lingura*.

La *înfloratul* propriu-zis, culorile se pică, de regulă, *cu cornu* (de vită) *pentru înflorat*. În vârful lui se fixează o pană de găscă, numită *țiplă*, prin care se scurge culoarea (fig. 5a). În Lungești (Vâlcea) au fost consemnate și *cornuri de lut* (fig. 5b), cu ajutorul cărora se picta olăria. În general, cu cornul se pictează cele mai fine motive geometrice, fitomorfe sau zoomorfe etc.

Decorul penat, specific ceramicii de Horezu, se execută cu *gaița* (fig. 5c), care este compusă dintr-un *mărăcin* sau, mai nou, *bold*, de care se prind câteva *mustăți de iepure* sau *fire de păr din coamă de porc mistreț*. O unealtă asemănătoare s-a întrebuințat la ornamentarea străchinilor și a farfuriilor din Valea Stanciului (județul Dolj) sau din Sălătrucel (județul Vâlcea).

Unele ornamente se trasează și cu *pana* (fig. 5d), cu *paiul* (prin Oboga), ori cu *pensula pentru pictat (pentru înflorat, pentru scris motive* – fig. 5e). Olarii din Zătreni, Dăești (județul Vâlcea) numeau *mătăuz* peria confecționată din păr de porc prins pe un bețișor. Pe ansamblu, cu pensula *se stropeau* petele de culoare de pe oale, ulcioare. Pensula s-a întrebuințat însă și la pictarea altor categorii de produse. În Șișești de Jos și Noaptea (județul Mehedinți), decorul se realiza cu *pământ roșu* așternut fie cu degetul, fie cu cornul, fie cu *boielnicul* („țevă de soc”). În timpul din urmă, *boielnicul* constă într-o țevă de metal, care are prinsă la un capăt o pensulă cu păr din coadă de bou.

Registrul motivelor pictate de olari nu este prea întins, dar se definește printr-o certă diversitate decorativă, rezultată din fantezia asocierii și a combinații variate a ornamentelor. Precumpnesc motivele geometrice: liniute; *picături*; șiruri de puncte (mai frecvente în Vlădești – Vâlcea); cercuri simple sau concentrice; puncte dispuse împrejurul spiralei (motiv des întâlnit în Vlădești – Vâlcea); linii drepte – simple sau paralele numite *vergi, trăsură* (în Glogova – județul Gorj), *jiraie* (în Oboga, Româna – județul Olt), *tângi* (în Șișești – județul Mehedinți); linii vâlurite – strânse ori ample, simple sau duble – denumite *șerpuială* (în Vlădești, Horezu – județul Vâlcea; Glogova, Olteanu – județul Gorj), *șerpălău* (în Dăești, Horezu – județul Vâlcea), *cotele* sau *coteală* (în Oboga, Româna – județul Olt); linii întretăiate; linia frântă; *colțșori, colțuri* (în Vlădești – județul Vâlcea, motivul constă într-o succesiune de unghiuricu deschizătura în sus); spirale duble sau simple – în formă de S culcat – sau spirale propriu-zise (în Buda, Vlădești, Horezu – județul Vâlcea; Oboga – județul Olt; Șișești – județul Mehedinți, motivului respectiv i se zice *melc*); succesiunea de ove (numită și *colși*); linia zimțată; X-ul; M-ul (a se vedea unele vase din Vlădești – Vâlcea); grupările simetrice de unghiuri ascuțite; șirul de romburi; succesiunea de triunghiuri (de regulă, i se zice *dinți de lup*) etc. Multe dintre motivele geometrice enumerate sunt general răspândite, dar intensitatea folosirii lor este felurită de la un centru la altul. De pildă, motivul spiralei poate fi considerat definitoriu pentru câmpul ornamental central al farfuriilor modelate în Oboga (județul Olt), datorită frecvenței utilizării lui. Același motiv, completat cu puncte, apare cu regularitate nu numai pe fundul străchinilor, ci și pe pereții sau pe pântecele vaselor de capacitate lucrate în Vlădești, Buda (județul Vâlcea).

Dintre motivele fitomorfe străvechi, cea mai mare răspândire o cunoaște *brăduțul* sau *creanga de brad* (el figurează pe ceramica din Vlădești, Dăești, Buda, Sălătrucel – județul Vâlcea; Șișești – județul Mehedinți; din Gorj). Nu lipsesc nici alte motive vegetale care reprezintă cunoscute simboluri creștine (bunăoară, vița de vie) sau care subliniază comunitatea dintre ființa olarului și natură și care sunt tratate, de regulă, în manieră stilizată: *frunze, boboci de flori* (în Glogova – județul Gorj li se spune *pupi*), *spicul de grâu* (descifrabil mai ales pe olăria din Oboga – județul Olt) etc.

Un loc aparte îl au motivele avimorfe și zoomorfe, unele dintre ele constituind simboluri creștine (de pildă, porumbeii, păunii, peștii etc.), altele aparținând tradiției bizantine. Bunăoară, imaginea cocoșului este reprezentativă mai cu seamă pentru străchinile și farfuriile din Horezu, atât datorită frecvenței, cât și grație faptului că personajul în discuție este surprins mai totdeauna într-o secvență dinamică, cu penele învolburate ca pentru atac. Ca urmare a fineții execuției, până și decorul străchinilor din Horezu se aseamănă cu penajul unor păsări. Motive avimorfe figurau mai rar și pe farfuriile care se modelau odinioară la Oboga – județul Olt. De asemenea, farfurii pictate cu pești fie pe bordură, fie pe zona centrală, au fost consemnate atât în Oboga, cât și în Horezu.

Rozetele, *vârtejul*, cercurile simple sau concentrice, spiralele, X-ul, imaginea antropomorfizată a soarelui etc. erau, la fel, des întâlnite pe ceramica din Oltenia, în general. Ochiul omului și mai ales steaua în cinci sau mai multe colțuri reprezentau ornamente predilecte pentru olarii din Horezu, dar ele nu lipseau nici de pe ceramica din Oboga. Pe de altă parte, îndeosebi în Oboga (județul Olt) și în Vlădești (județul Vâlcea) aveau o întrebuințare tradițională motivele *șarpelui* și al *funiei* răsucite. *Pânza păianjenului, aripa fluturelui* sunt sugerate pe unele vase pictate, de pildă, în Horezu (județul Vâlcea).

Nu trebuie uitat nici faptul că în Oboga și în Româna (județul Olt) se modelează, între altele, ulcioare cu corpul sferic și brațe suprapuse, precum și *ulciorașe antropomorfe* (de obicei, chipuri feminine – fig. 6d), care evocă – prin aspect și ornamentică – figurinele descoperite în necropola de incinerare din epoca mijlocie a bronzului (jumătatea

mileniului al II-lea î.Ch.), de la Cârna, sau statueta cu un vas pe cap, sprijinit cu ambele brațe, statueta găsită la Vidra (cultura Gumelnița).

În concluzie, putem afirma că olarii din Oltenia au valorificat tehnici străvechi de ornamentare a lutului modelat și că intensitatea concretizării fiecărei tehnici decorative a fost felurită în spațiu, în timp, precum și de la o categorie de produse la alta.

Străvechi sunt și motivele ornamentale întâlnite pe ceramica populară: geometrice (abstracte sau simbolice), reliefate (*brâul alveolar*, *butonii*), fitomorfe (*bradul*, *creanga de brad*), zoomorfe (*șarpele* etc.).

În legătură cu ceramica populară din Oltenia, se mai constată *preponderența motivelor geometrice față de cele fitomorfe sau zoomorfe*, iar, pe de altă parte, *redarea cât mai stilizată, cât mai figurativă a motivelor fitomorfe sau chiar zoomorfe*.

Impresionează, apoi, virtuozitatea creatoare a unor meșteri de a asocia un număr totuși restrâns de motive într-o varietate nesfârșită de compoziții ornamentale. Este aceasta dovada certă că și oamenii simpli își puneau pecetea personalității lor pe produsele înfăptuite, că și ei făceau o neconținută investiție de gândire și de simț al frumosului, contribuind astfel la primenirea, la revigorarea tradiției. Desăvârșitul simț al proporțiilor, discreția și finețea, vigoarea și rafinamentul menite să ne încante privirea sunt probate mai cu seamă de olarii din Horezu, Oboga, Vlădești, dintre care s-au detașat unii cu reale potențe creatoare, care au dat avânt meseriei, chiar și în vremurile de restriște (îi avem în seamă, bunăoară, pe: Dumitru Șchiopu din Vlădești – județul Vâlcea; Victor Vicșoreanu, Stelian OGREZEANU, Victor OGREZEANU, Dumitru MISCHIU din Horezu – județul Vâlcea; Grigore Ciungulescu din Oboga – județul Olt; Vasile Olaru din Lungești – județul Vâlcea; Opriță I. Constantin din Șișești – județul Mehedinți etc.).

Pentru a pune mai bine în lumină intima legătură a compoziției ornamentale cu forma vasului, simțul proporțiilor, simetria desăvârșită a dispunerii motivelor, ritmicitatea (alternanța dintre plinuri și goluri la intervale regulate), grația care caracterizează compoziția decorativă reproducem câteva piese reprezentative pentru patru dintre renumitele centre de olari: Horezu, Oboga, Vlădești și Româna (fig. 7).

Și culorile cu care se zugrăvesc vasele sunt așternute în mod curent cu gust, fără stridente care să impiezeze frumosul. Deosebiri de tradiție funcțională, tipologică și decorativă a vaselor au impus diferențe între centre în ceea ce privește registrul de culori utilizate, predilecția pentru o anumită culoare de fond etc. De exemplu, în Șișești (județul Mehedinți), culoarea de fond (albă-rozalie) este asigurată nemijlocit de lutul folosit la modelare, iar motivele ornamentale se înfăptuiesc cu roșu-cărămiziu. Fondul ceramicii din Stroești (județul Gorj) era mai totdeauna roșu și se obținea fie direct din pasta modelată, fie din *rușală*, iar ornamentele se realizau cu humă albă. Culoarea suport a ceramicii de Vlădești (județul Vâlcea) rezultă din huma albă, iar decorul se înfăptuiește, în mod obișnuit, cu smalt colorat în verde (aproape brun). Pe vremuri, fondul vaselor vechi din Horezu era mai totdeauna alb sau gălbui-deschis, dar cu timpul s-a optat pentru cel brun-închis. Pe ceramica din Oboga (județul Olt) predomină fondul alb sau brun-închis și desenele făcute cu galben ⁵⁴.

Arderea ceramicii

Bine uscate și decorate după tradiția ornamentală a fiecărui centru, vasele de lut se ard în construcții speciale, numite cuptoare de ars oale. Dacă sunt analizate din unghiul de vedere al poziției față de nivelul solului, se constată existența unor cuptoare de ars oale *îngropate*, *semiîngropate* și *de suprafață*.

Dacă sunt analizate din unghiul de vedere al poziției față de nivelul solului, se constată existența unor cuptoare de ars oale *îngropate*, *semiîngropate*, și *de suprafață*.

Cuptoarele îngropate coboară în întregime în pământ. Pereții lor se lasă din săpătură fie drepti, fie oblici sau ovoidali. În final, se lipesc cu un vas de lut și, câteodată, se căptușesc cu un rând de cărămizi așezate în dungă ori pe lat. Pentru aprovizionarea cu combustibil a gurilor de foc, cuptoarele îngropate sunt prevăzute cu șanțuri dreptunghiulare sau cu gropi de acces. Tradiția întrebuițării cuptoarelor îngropate s-a mai păstrat în Glogova, jud. Gorj Mai demult, dăinuia și în alte centre cu olari din Oltenia (de pildă, în Valea Stanciului – județul Dolj, Vădastra – județul Olt, Căniceni – județul Mehedinți).⁵⁵

Cuptoarele semiîngropate au o porțiune a pereților adâncită în pământ, iar altă porțiune se află deasupra solului și se clădește din piatră, cărămidă sau, din lut bătut cu maiul între o osatură de scândură ori de pari și de nuiile împletite. Reprezentative, în acest sens, sunt cuptoarele din Oboga, Româna, Vârnavă, Corbeni – județul Olt. care urcă peste nivelul solului cu circa 50cm. De la nivelul solului de călcare în sus, pereții se clădesc din pământ bătut într-un cofraj din scânduri așezate pe circumferința unei roți de car. Marginea exterioară constă din nuiile împletite pe pari sau din scânduri. În dreptul gurilor de foc, de o parte și de alta a cuptorului, sunt săpate gropi dreptunghiulare prin care se alimentează construcția.⁵⁶

Cuptoarele de suprafață predomină în prezent (consemnate, de pildă, în Șișești, Noapteașă (jud. Mehedinți); Găleșoia, Ștefănești, Arcani, Peștișani, Glogova (jud. Gorj); Vlădești, Buda, Slătioara, Dăiești, Lungești, Sălătrucel, Bărbătești, Horezu (jud. Vâlcea); Valea Stanciului (jud. Dolj)). Pereții lor se clădeau odinioară mai cu seamă din pământ bătut cu maiul între o împrejmuire interioară, alcătuită din scânduri și așezate fie vertical (în situația cuptoarelor drepte), fie înclinat (în cazul cuptoarelor tronconice), și o împrejmuire exterioară, care era formată din pari bătuți în

pământ, împletiți cu nuiiele, și care se numeau *țarc* (*gard, gârduș, grădea* etc.) Ca să nu se umple (să nu crape) în timpul arderii olăriei, pereții cuptoarelor, groși de 30-35cm, se încingeau cu cercuri, de lemn, cu *brăuri* (*legături*) metalice, sau cu lanțuri. Se cuvine reținut că, până de curând, s-a mai păstrat în practică metoda străveche și ingenioasă a trasării circumferinței cuptoarelor cu ajutorul roții carului. De exemplu, în Dăiești (județul Vâlcea), roata de car se așeza pe pământ, iar pe marginea ei se așezau vertical scânduri, care constituiau peretele interior. Peretele exterior consta din *grădea*, adică din pari înfiți în pământ și împletiți cu nuiiele de alun sau de fag. Între scânduri și grădea se arunca pământ și se bătea cu maiul după care se uda. Scândurile și roata se scoteau când lutul era uscat. În exterior rămânea gardul de nuiiele. Grosimea peretelui atingea cam 50 cm.⁵⁷

Indiferent de poziția față de nivelul solului, cuptoarele de ars oale sunt prevăzute cu una sau două guri de foc, late de circa 35 de centimetri și înalte cam de 50 centimetri. În mod curent, olăria se introduce prin gura de sus a cuptorului, care este circulară.

În ceea ce privește *vatra cuptorului*, s-au înregistrat instalații care aveau:

a) un șanț circular neacoperit între pereți și între vatra din lut cruțat⁵⁸
b) un șanț circular neacoperit între pereți și între vatră și un alt șanț neacoperit pe mijlocul vetrei⁵⁹
c) un șanț median neacoperit, dar cu un șanț circular acoperit de cărămizi dispuse radial, cu spații între ele, cu un capăt pe semicercurile vetrei, iar cu celălalt pe brăul aflat în jurul peretelui⁶⁰. Asemenea cuptoare s-au utilizat în Găleșoia – județul Gorj; Horezu – județul Vâlcea.

d) grătar, care separă complet încăperea de foc de cea de ardere a olăriei.

Clăditul vaselor pornește obișnuit cu cele mari și se sfârșește cu străchini, taiere, ulcele etc. Pentru realizarea *cărărilor* (gangurilor) prin care pătrunde focul, olăria mare se fixează pe vatră și pe marginea cuptoarelor, iar cea mică se așază spre mijlocul construcției. După *așezare, clădire* sau *chitițe* olăria se acoperă cu *ciohuri* pentru a *înăbuși focul să nu iese*. La ardere, olarii veghează ca temperatura să crească treptat. Pentru acesta, focul se pornește la gurile cuptorului, cu lemn putred, gros. Timp de două-trei ore, oalele se încălzesc mai mult la fum decât la flacără. După aceea, focul este împins spre interior și *merge în creștere*. Spre sfârșitul arderii, odată cu roșirea uniformă, olăria se *răsufală* de câteva ori. În acest sens, se trage focul din cuptor timp de câte 10-15 minute pentru ca să crească temperatura sus și să scadă spre baza cuptorului.

La începutul oricărei arderi, din cuptor iese fum, iar cu timpul se ridică deasupra flăcări roșii. Când ele devin albe-albăstrii, arderea s-a terminat. Prima ardere sau *primul foc* se mai numește *rușitul* vaselor (în Horezu – județul Vâlcea, Oboga – județul Olt, Găleșoia – județul Gorj) sau *părlitul vaselor* (în Vlădești – județul Vâlcea). Pentru ca olăria să se ardă bine, este necesar ca în cuptor să se realizeze o temperatură de cel puțin 999°C. După ardere, vasele sunt lăsate să se răcească timp de 6-12 ore. Vasele arse oxidant se smălțuiesc, uneori, pentru a li se spori durabilitatea. Fiecărui centru cu olari îi sunt caracteristice anumite nuanțe cromatice ale smălțului, care rezultă din amestecul smălțului cu alte materii. Prin suprapunerea lichidului de smălț pe suprafața roșie a vasului se realizează cafeniul, iar prin așternerea oxidului de cupru peste suprafața angobată în humă roșie se dobândește verdele deschis sau verdele prăzului. Oxidul de cupru întins peste pasta roșie asigură culoarea brună, iar maroul se capătă din smălț și oxid de mangan. În general, vasele se smălțuiesc după prima ardere. În situațiile în care olăria se smălțuiește numai înăuntrul și la buză, turnarea sau picurarea smălțului se face cu o lingură specială. Vasele smălțuite se ard a doua oară timp de 3-7 ore, adică *se bagă la al doilea foc*, care este mai puternic și care se numește *la gata* (în Oboga – județul Olt) sau *la limpezit* (în Vlădești, Horezu – județul Vâlcea). După a doua ardere, vasele nu se mai lasă să se răcească în cuptor, ci se scot *prin foc* cu ajutorul unor cârlige metalice, pentru a nu se lipi unul de celălalt.

Obiecte ceramice

Termenii generali prin care se denumesc produsele ceramice la un loc sunt *olărie* și *vase*.

În concordanță cu calitățile *pământului de oale* și cu tradiția locală, există unele diferențe de la centru la centru care vizează funcționalitatea olăriei obținute (de exemplu, în Slătioara jud. Vâlcea, nu s-au prea lucrat mai deloc străchini, iar pământul întrebuințat în Horezu n-a îngăduit facerea *vaselor de foc*) și, implicit, forma, mărimea și ornamentica acesteia.

Dacă sunt actualizate după întrebuințare, se constată că, exceptând Horezu, în toate celelalte centre cu olari s-au confecționat, în primul rând, *vase de vatră* (*de foc, de fiert, de fiertură, de gătit mâncarea*), din care făceau parte îndeosebi *oalele de vatră*. Ele erau prevăzute cu o *mânușă* (*toartă, ureche*) sau două *mânuși* (*toarte, urechi*). Aveau o capacitate de până la 15 litri și, în raport cu mărimea, se și numeau: *oale de frunte, mijloace* (sau *oale de mijloc*) și *oale mici*.

Mâncarea pentru nunți, botezuri, nedei, pomeni sau pentru prăznuirea onomasticilor se pregatea în *oale mari* (de 10-15 litri), care aveau formă ce amintește clar de amforele romano-bizantine). Ele se prindeau de *toarte* (*urechi* sau *mânuși*) și prezentau de obicei, brâu în relief pe *pântece* (*hurtă, foale*) pentru sporirea rezistenței (fig. 5a, 5b, 5c).

Asemenea vase care erau de obicei smălțuite la gură și în interior se numeau *toitane* (în Slătioara – Vâlcea), *vătăroage* (în Vlădești – Vâlcea).

Mâncărurile scăzute și carnea se coceau de cele mai multe ori, în vase mai mari ca străchinile, cu pereți foarte înclinați, cu buza groasă verticală și, uneori, cu două urechi simetrice la nivelul buzei. Ele se introduceau în cuptor ori sub test și se numeau fie *castroane* (în Arcani, Stroești, Ștefănești – județul Gorj; Șişesti – județul Mehedinți; Buda, Vlădești, Slătioara, Dăești – județul Vâlcea), fie *cenace* (în Lungești – județul Vâlcea; Glogova – județul Gorj), fie *ghivece* sau *ghivice* (în Oboga – județul Olt; Sălătrucel, Vlădești, Buda, Bărbătești, Pietroasa – județul Vâlcea; Peștișani – județul Gorj).

În majoritatea centrelor cu olari din Oltenia s-au modelat *crătiți* (fie cu fundul și pereții drepecți, cu două toarte fie cu pereții oblici oblici și cu o toartă) și *tigăi* cu trei picioare, cu sau fără capac, cu coadă sau cu toarte.

Pentru fierberea apei și a lichidelor alcoolice s-au produs *oale mici* sau *ibrice*.

Foarte întins era și registrul categoriilor de vase destinate păstrării proviziilor. Grăitoare în acest sens sunt *oalele* bitronconice de 10-15kg, smălțuite totdeauna în interior, și mai rar, în exterior și care aveau două *mănuși* (toarte, urechi), capac de acoperit, *brău* pe partea superioară a pântecului. În ele se puneau *bucate* (untură, sau grăsimi, *magiun*, *murături*, *oțet* și chiar *borș*). În Româna (județul Olt), oalelor pentru untură li se spuneau *lăscărițe*.

În unele centre de (de pildă, în Bărbătești-Vâlcea), olarii au modelat *chiupuri* pentru depozitarea alimentelor, care aveau de regulă, formă amforoidală. Cu același scop, s-au lucrat și așa-zise *borcane* (vase cu capac, cu sau fără toarte și cu gura mai mică decât a oalelor cu aceeași capacitate). De reținut că în Slătioara – județul Vâlcea s-au modelat *borcane mari* (de circa 15l), *borcane mijlocii* (de 2-8l), cărora li se spunea *piricușe*, și *borcane mici* (de 1-2l), denumite *hobici*.

Lichidele alcoolice, oțetul, undelelnul etc. se țineau, adeseori, în *urcioare* mari, ale căror forme se diferențiau uneori sensibil de cele ale *urcioarelor* propriu-zise.

De asemenea, în centrele cu olari din Oltenia s-au obținut *oțetare* care aveau partea inferioară destul de îngustă (aproape amforoidală), pântecul bine reliefat și un gât fie înalt, dar mai larg ca al ulcioarelor, fie scund și ceva mai strâmt ca al oalelor.

În Glogova (județul Gorj), s-au consemnat și *butoiașe* din lut.

Printre obiectele de lut confecționate în majoritatea centrelor cu olari din Oltenia se înscriau și *sărărițele* sau *sărarele* („solnițele”) și *oalele îmbăierate*. Acestea din urmă se utilizau pentru transportarea unor mâncăruri la câmp (pe durata deplasării ele se prindeau de *băieră* sau *toartă* și se duceau în mână).

Sunt rari olarii care să nu fi făcut *blide* („străchini”) ori *farfurii* (în Oltenia li se spunea, frecvent, *taiere*), adică vase din care se mânca. În general, străchinile aveau fund plat, formă tronconică, buza dreaptă sau ușor evazată și pereți aproape verticali. Față de străchini, farfuriile se individualizau prin gura mai larg evazată, buza răsfrântă spre exterior și pereții destul de înclinați spre orizontală.

Urciorul de apă, cu o capacitate de până la 15 litri, s-a modelat în toate centrele. Firește existau urcioare mai mari sau mai mici. Urcioarele oltenesti aveau, în general, gura rotundă, frumos accentuată; gât simplu, gât scurt și mai gros sau scurt și mai gros sau gât mai înalt și prevăzut cu proeminențe circulare; *mănușă* (toartă) fie simplă, fără *tâță* (ca acelea din Zătreni – județul Vâlcea), Șişesti – județul Mehedinți, Arcani – județul Gorj), fie cu *tâță-n toartă* ori *mănușă* (ca în Horezu – județul Vâlcea; Româna – județul Olt), fie cu *tâță-n burtă* sau în *foale* (ca în Șişesti – județul Mehedinți sau Slătioara – județul Vâlcea), cu *cioac* lateral (ca în Româna – județul Vâlcea) – Fig. 6e, 6f, 6g.

Apa și alcoolurile s-au băut pretutindeni în Oltenia cu *ulceaua* (*ulcica*) sau cu *cana* (*cănița*), vase care erau drepte ori ovoidale; cu *gulerăș* și *guruță* (*cioac*, *tâță*) ori cu gura rotundă; cu buza simplă sau întoarsă. În Vlădești (județul Vâlcea), numele cânilor mici erau pui.

Țuica se consuma, de regulă, din *cești* (în Lungești – județul Vâlcea și Glogova – județul Gorj, li se zicea *hobici*).

Olarii din mai toate centrele au obținut și *florare* (nume în Slătioara – județul Vâlcea), *glastre* (denumire în Buda, Vlădești – județul Vâlcea), *ghivece* sau *ghivice* (termen consemnat în Oboga – Olt; Vlădești, Buda – județul Vâlcea; Peștișani – județul Gorj), *sacsăi* (nume înregistrat în Româna – județul Olt; Pietroasa, Slătioara, Horezu – județul Vâlcea).

În unele sate cu olari din Oltenia s-au lucrat din lut și unele recipiente necesare casei: *blide mari* (*lighene*, *castroane*, *cenace*) de frământat aluatul sau de spălat (consemnate în Zătreni, Buda, Slătioara – județul Vâlcea; Corbeni – județul Olt); *putineie* în care se bătea laptele (înregistrate în Zătreni, Dăești – județul Vâlcea; Șişesti – județul Mehedinți; Oboga, Româna – județul Olt), *oale de muls*; *strecurători* (olarii din Oboga au excelat în modelarea lor); *pâlnii* (făceau parte, între altele, dintre produsele olarilor din Buda – județul Vâlcea) etc.

Olarii din Oltenia au realizat și produse necesare ofierii unor date strămoșești. Dintre ele, sunt de amintit, mai întâi, vasele care se dădeau de pomană, pline cu mâncarea tradițională, cu ocazia sărbătorii „Moșilor”: *ulcele* și *oalele de Moși* (consemnate îndeosebi în Vlădești, Buda – județul Vâlcea; Româna – județul Olt); *străchinile de Moși* (se lucrau în Șişesti – județul Mehedinți; Arcani, Stroești, Ștefănești – județul Gorj); *ulcelele de Joimari* (în satele din nordul Gorjului, atare vase de circa ”-1l se împărțeau de pomană în ziua de Joia Mare, pline cu apă sau cu băutură și însoțite de flori; numărul ulcelelor împărțite de fiecare familie era egal cu numărul morților) etc.

Vase de lut (*urciorașe*, *căni*, *ulcele*, *olcuțe* etc.) se dădeau de pomană și la *hramuri*, adică atunci când se serba patronul fiecărei biserici. De asemenea la șase săptămâni de la moartea unui membru al familiei, se „slobozea un izvor” și se împărțeau 44 de *ulcele* care aveau până la 0,5l.

În afara *vaselor pentru pomeni*, s-au mai lucrat vase pentru *tămâiat* (*tămâiere*, *tămâielnițe*), sfeșnice (consemnate, bunăoară, în Buda, Vlădești, Horezu – județul Vâlcea), ploști plate sau bombate (renumite erau cele modelate în Șișești – județul Mehedinți; Vlădești, Bărbătești – județul Vâlcea; Oboga, Româna – județul Olt), în care se puneau lichide alcoolice și pe care le purtau mirele, cumnatul de mire, alte rude ale mirelui sau ale miresei pentru a *cinsti* cu cei ce erau chemați la nuntă; *urcioare de nuntă* special împodobite cu motive ornamentale menite să ocrotească și să provoace fertilitatea etc.

Pe lângă categoriile de produse deja enumerate, în unele centr cu olari s-au mai obținut: *olane* și *guri de olane pentru sobe* (pomenite, de exemplu, în Pietroasa, Slătioara – județul Vâlcea) și *pipe* sau *lule* (renumit, în acest sens, era centrul de olari Argetoaia – județul Dolj).

De asemenea, *figurinele* cu funcție ludică și artistică făceau parte dintre obiectele modelate de olarii din majoritatea centrelor. Lucrate fie cu mâna, fie cu tipare de gips, ele se caracterizau printr-o mare diversitate tipologică. Precumpăneau ca răspândire *fluierile* (*fluierice*, *șuierșurile*) în formă de urcioare care aveau *fluierice* în locul țâței. Numeroase erau și reprezentările zoomorfe. Dintre acestea, se detașau prin frecvență câinele și calul. Des se modelau și fluieri cu chip de iepure, urs, lup, câprioară și cerb. Nu lipseau nici acelea în formă de berbec și țap sau de broască, *gușter* și pește. Sporadic s-au făcut și *fluierici* care înfățișează animale ce nu aparțin faunei românești (de exemplu, în Oboga – județul Olt s-au înregistrat reprezentări de lei, tigri, girafe etc.).

Un rol însemnat în producția unor centre (ca de exemplu, Româna – județul Olt; Vlădești, Pietroasa – județul Vâlcea) îl au fluierile avimorfe, în special cele cu înfățișare de porumbel, găină, cocoș, gâscă, rață, curcan, pui, pân, turturea, cuc. Olarii din Vlădești (județul Vâlcea) au realizat fluierice cu chip de *pasăre măiastră*.

Trebuie amintite, apoi, fluiericile antropomorfe (femei cu copil în brațe; femeia «cântăreață»; femei care poartă o greutate pe cap; bărbați cu veșminte de ostaș; bărbați surprinși călare; bărbați lăutari; copii-păpușă etc.

În vremea din urmă s-au înmulțit figurinele care redau vehicule sau arme create de tehnica modernă (de exemplu în Vlădești – județul Vâlcea, se modelează tractoare, motociclete, avioane, rachete, pistoale etc.).⁶¹

ROMANIAN TRADITIONAL POTTERY IN OLTENIA

Because of its exceptional capacity of facing time and of the unrivalled frequently apparition in archeological investigations, the pottery represents, for each nation, a permanent witness of evolution through the centuries of some essential aspects concerning its culture and civilization.

The author points out the technology of clay's preparing and moulding, the art pottery adorning and the science of burning it in Oltenia, from neolithic till today.

NOTE

1 Eugen Comșa, *Neoliticul pe teritoriul României. Considerații*, București, Editura Academiei, 1987, p. 98.

2 Idem, *Considerații cu privire la cuptoarele de olar din epoca neolitică, de pe teritoriul României*, în „Studii și comunicări de istorie a civilizației populare din România”, vol. I, Sibiu, 1981, p. 227, 230.

3 Marin Nica, *Cuptoare de olărie din epoca neolitică descoperite în Oltenia*, în „Drobeta”, 1978, p. 29.

4 Constantin Preda, *Contribuții la cunoașterea civilizației geto-dacice. Așezarea de la Pleașov, jud. Teleorman*, în „Thraco-dacica”, VII, nr. 1-2, 1986, p. 71.

5 Vladimir Dumitrescu, Alexandru Vulpe, *Dacia înainte de Dromihete*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p. 97, 100.

6 Ion Horațiu Crișan, *Burebista și epoca sa*, ed. a 2-a, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 40.

7 Gheorghe Iordache, *Ocupații tradiționale pe teritoriul României*, volumul al III-lea, București, Editura Academiei, anexa 3, p. 368.

8 Hadrian Daicoviciu, *Dacii*, Editura pentru literatură, 1968, p. 171; I.H. Crișan, *În legătură cu cuptoarele de ars ceramică la daco-geți din epoca La Tene*, în „Apulum”, VI, 1967, p. 114; Octavian Floca, *Cuptor dacic de ars vase descoperit la Deva*, în „Apulum”, IX, 1971, p. 264-269.

9 Mihail Mocrea, *Viața în Dacia romană*, București, Editura Științifică, 1969, p. 313.

10 Gheorghe Iordache, *op. cit.*, p. 368-369.

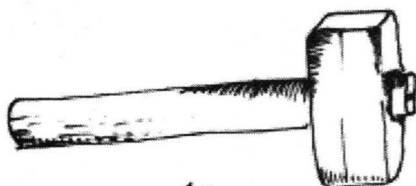
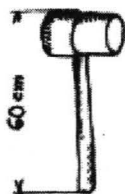
11 Gh. Bichir, *Cuptoarele de ars ceramică din cadrul culturii Vârteșcoiu – Poienești. Un atelier de olărie descoperit la Butnărești*, în „S.C.I.U.”, nr. 3, t. 17, 1966, p. 495, 499; S. Dumitrașcu, T. Bader, *Așezarea dacică de la Medieșul Aurit*, în „Acta Musei Napocensis”, IV, 1967, p. 109-111; Octavian Floca, Ferenczi Ștefan, Liviu Mărghitan, Micia, *Grupul de cuptoare romane pentru ars ceramică, Deva*, 1970, p. 41; Gheorghe I. Petre (Govora), *Cuptor de olar cu vase dacice și romane la Buridava*, în „S.C.I.U.”, nr. 1, t. 19, 1968, p. 187.

12 Gheorghe Iordache, *op. cit.*, p. 367.

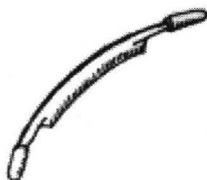
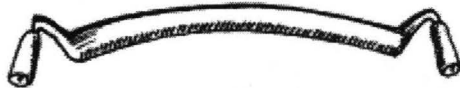
13 *Ibidem*, p. 369-371.

14 *Ibidem*, p. 372.

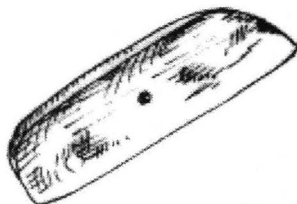
- 15 *Ibidem*, p. 373-374.
- 16 Gheorghe Iordache, *Mărturii etno-lingvistice despre vechimea meseriilor populare românești*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1980, p. 44-70.
- 17 *Ibidem*
- 18 C. Alessandrescu, *Dicționarul județului Vâlcea*, 1893, p. 538.
- 19 Ion Mocioi, Virgil Vasilescu, *Ceramica populară din Gorj*, Târgu Jiu, 1974, p. 70-72.
- 20 Tancred Bănățeanu, *Ceramica din Glogova. Regiunea Oltenia*, în „Studii și cercetări”, I, București, 1966, p. 13.
- 21 G. Iordache, N. Nițu, M. Popilian, *Câteva sate din Oltenia specializate în practicarea unor meșteșuguri tradiționale*, în „Historica”, vol. II, 1971, p. 253.
- 22 Silvia Zderciuc, *Contribuții la istoricul ceramicii populare de pe valea Oltețului. Centrul ceramic Româna, județul Olt*, în „Revista muzeelor și monumentelor”, nr. 8, 1981, p. 79.
- 23 Gheorghe Iordache, *Mărturii etno-lingvistice...*, p. 46.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*.
- 26 Ion Mocioi, Virgil Vasilescu, *op. cit.*, p. 80.
- 27 Vasile Cărăbiș, *Olăria din Arcani și Stroiești-județul Gorj*, în „Revista de etnografie și folclor”, t. 16, 1971, nr. 3.
- 28 Horst Klush, *Considerații critice pe marginea necesității respectării tehnologiei tradiționale în producerea ceramicii populare*, în „Studii și comunicări de istorie a civilizației populare din România”, vol I, Sibiu, 1981, p. 256.
- 29 Nume în Lungești, Vlădești, Buda – județul Vâlcea.
- 30 Denumire înregistrată în Vlădești (județul Vâlcea), Oboga (județul Olt).
- 31 Nume în Șișești (județul Mehedinți); Călnic, Găleșoaia (județul Gorj); Dăiești (județul Vâlcea); Oboga (județul Olt).
- 32 Denumire în Horezu, Vlădești, Buda, Slătioara (județul Vâlcea).
- 33 Termen consemnat în Oboga (județul Olt).
- 34 Cuvânt notat în Valea Stanciului (județul Dolj).
- 35 Vocabulă înregistrată în Glogova (județul Gorj).
- 36 Nume în Șișești (județul Mehedinți).
- 37 Nume în Călnic, Găleșoaia, Glogova, Târgu Jiu (județul Gorj), Oboga (județul Olt).
- 38 Nume în Horezu (județul Vâlcea), Glogova (județul Gorj).
- 39 Denumire în Ștefănești (județul Gorj).
- 40 Denumire atestată în Călnic, Găleșoaia (județul Gorj), Lungești (județul Vâlcea), Oboga (județul Olt).
- 41 Inf. de teren, Vlădești, Buda (județul Vâlcea).
- 42 Inf. de teren, Slătioara, Horezu, Bărbătești (județul Vâlcea).
- 43 Inf. de teren, Dăești (județul Vâlcea), Valea Stanciului (județul Dolj).
- 44 Inf. de teren, Glogova (județul Dolj).
- 45 Inf. de teren, Șișești (județul Mehedinți).
- 46 Gheorghe Iordache, *Mărturii...*, p. 53.
- 47 Gheorghe Iordache, *Ocupații...*, vol. III, anexa 3.
- 48 Unei asemenea ustensile i se zice *titirez* - în Vlădești (județul Vâlcea), Oboga (județul Olt), Ștefănești (județul Gorj).
- 49 Gheorghe Iordache, *Ocupații...*, vol. III, anexa 3.
- 50 Asemenea vase s-au înregistrat și în Oboga.
- 51 Gheorghe Iordache, *Mărturii...*, p. 56.
- 52 *Ibidem*.
- 53 *Ibidem*, p. 57.
- 54 Pentru întreg subcapitolul privitor la ornamentică, vezi pe larg Gheorghe Iordache, *Ocupații...*, vol. III, p. 89-123.
- 55 *Ibidem*, p. 124.
- 56 *Ibidem*, p.125
- 57 Paul Henri Stahl, Paul Petrescu, *Olăria țărănească din Vâlcea*, în „SCIA”, 1965, nr.1, t.12, p.163-165
- 58 De pildă, cuptoarele din Buda, Vlădești, Dăești – județul Vâlcea
- 59 Consemnate, de exemplu, în Slătioara, Lungești, Buda, Peșteana-Vârtope (județul Gorj), Oboga, Româna (județul Olt)
- 60 Asemenea cuptoare s-au utilizat, bunăoară, în Găleștoaia (județul Gorj), Horezu (județul Vâlcea)
- 61 Gheorghe Iordache, *Ocupații tradiționale pe teritoriul României*, vol. al III lea, p.148 – 189, București, Edit. Academiei



1a



1b



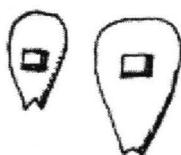
2a



2b



2c



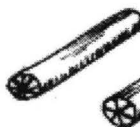
3a



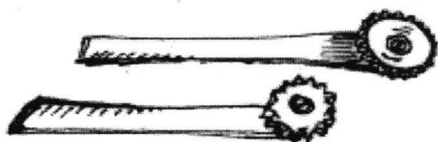
3b



3c

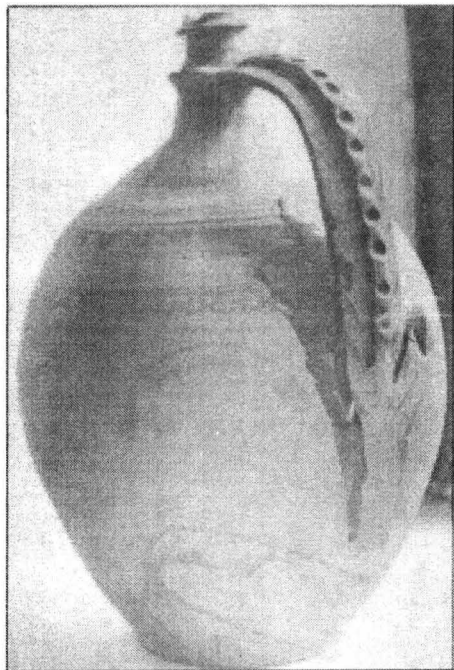


3d



3e

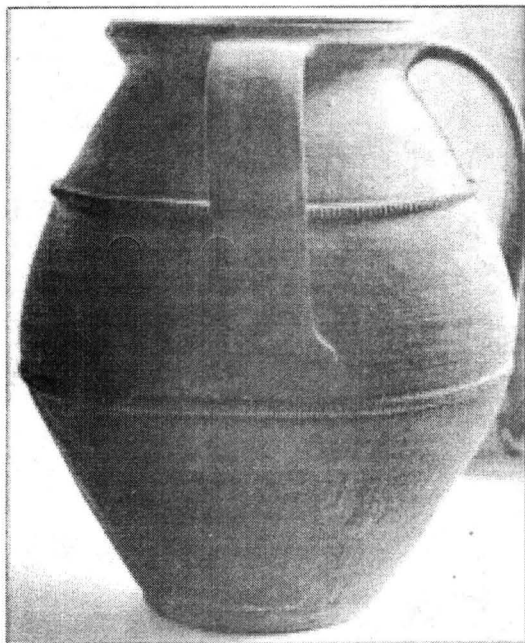




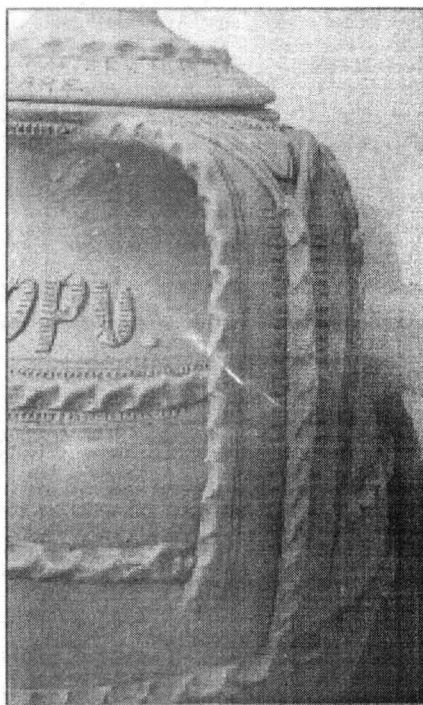
4a



4b



4b



4c



4c



Ulcior zoomorf
Grigore Ciungulescu, Oboga de Jos, Olt



Ulcior zoomorf
Grigore Ciungulescu, Oboga de Jos, Olt



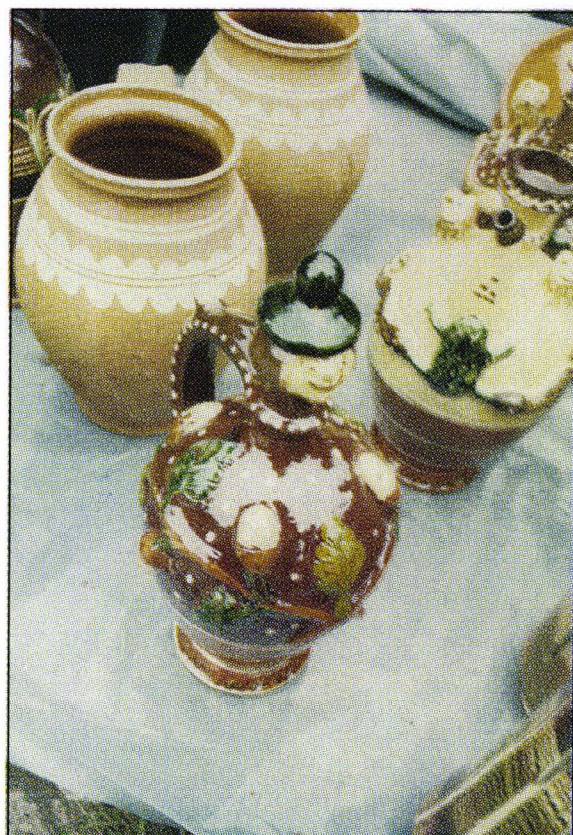
Ulcior antropomorf
Grigore Ciungulescu, Oboga de Jos, Olt



Ulcior zoomorf
Teodora Trusca, Balș, Olt



Vase de lut
Ionel Popa, Horezu, Vâlcea



Vase de lut
Teodora Trusca, Balș, Olt



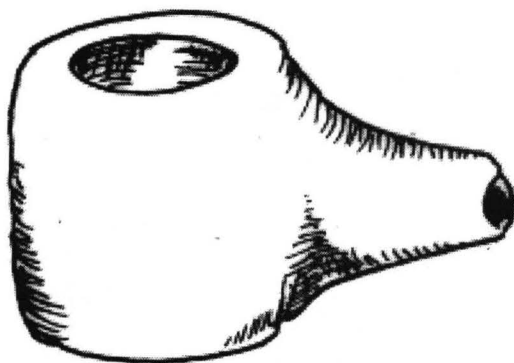
Vase de lut
Dumitru Șchiopu, Vlădești, Vâlcea



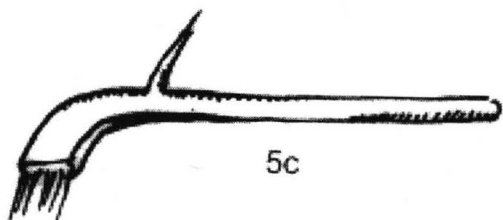
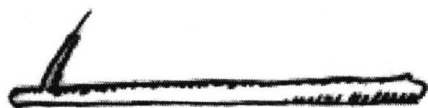
Vase de lut
Nicoleta Pietraru Mischiu, Horezu, Vâlcea



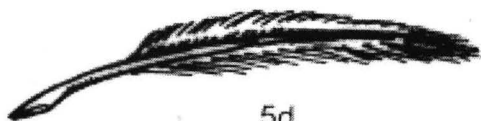
5a



5b



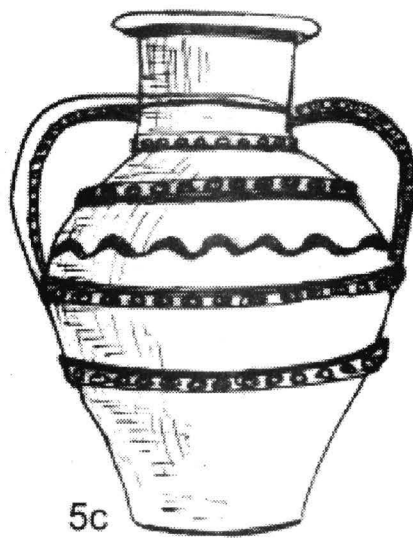
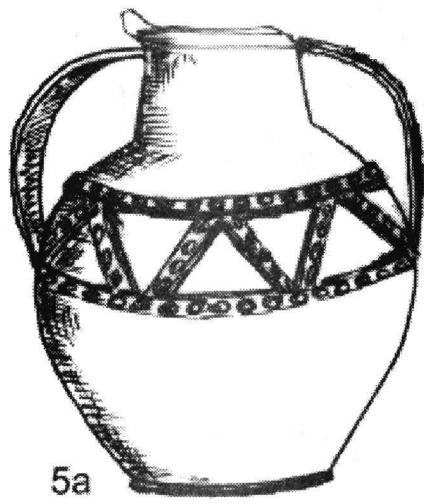
5c

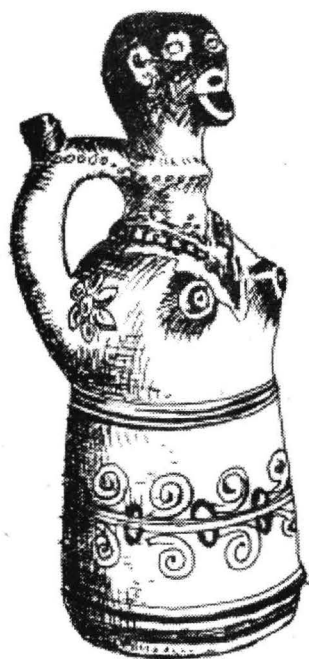


5d

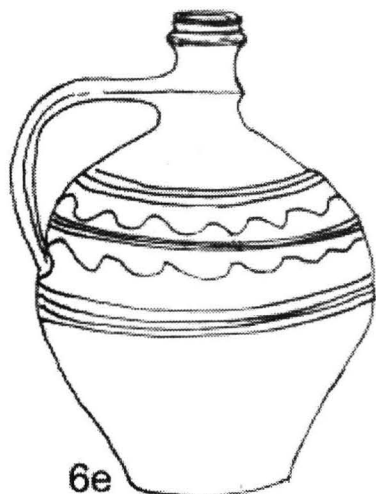


5e

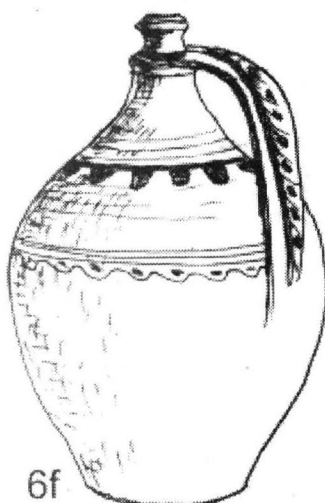




6d



6e



6f



6g



COLINDATUL ÎN ȚARA LOVIȘTEI*

Cornel BĂLOSU

Cap. I. Țara Loviștei, ținut cu o veche atestare istorică

În timpul stăpânirii Olteniei de către austrieci, oberst-leutnats Friedirich Schwantz întocmea o hartă a Olteniei după rigorile științifice germane, adică exactă și amănunțită, un model. Ofițerul austriac plasa Loviștea (atât pe harta propriu-zisă, cât și în descrieri) în bazinul Titești¹, adică în stânga Oltului. Au existat totuși ipoteze care situau Loviștea veche în dreapta Oltului. Enciclopedistul Bogdan Petriceicu Hașdeu localizează Loviștea arhaică, cea dinaintea anului 1233, în dreapta Oltului, la nord de Lotru². Teoria a fost susținută și de Dimitrie Onciul și de Nicolae Iorga.

„În sfârșit, un german, un anume Conrad, care foarte adesea purta denumirea de „comes“, primi, pe lângă altele, multe localități de la apus de Olt, în țara Ardealului, încă atât pământ cât ar putea cuceri la miazăzi de râul de la hotar, Lotru de la trecătoarea Turnu Roșu. Aici își înalță el un castel numit lotru (Lothurvár) și ceva mai departe în sus un altul, Tălmăciu (Talmács)... Investitura cu această loviște – cuvântul de origine slavonă înseamnă confluență – nu avu nici un viitor”³.

Într-unul din documentele Hurmuzaki, aflăm că în anul 1233, principele de coroană, Bela al Ungariei, oferă contelui Conrad de Tălmăciu „terram... Loysta vocatum, ab aqua vocata, que fluit ad aquam Olth”⁴.

Aceasta ar fi prima atestare documentară scrisă a Loviștei, atestare completată și de plasare în spațiu. Oricum, reprezentările cele mai exacte ale Loviștei le aflăm din hărțile secolului al XVIII-lea. Ne referim, pentru început, la harta stolnicului Constantin Catancuzino, „Tabula geografica a prea înălțatei Domnii a Ungro-Vlahiei împărțită în șaptesprezece județe, după descrierea și forma foarte exactă, pe care a făcut-o prea învățatul și prea înțeleptul boier, stolnicul Constantin Cantacuzino pentru documentarea prea eminentului medic filozof Ioan Comnen...”⁵. Ne referim în continuare la „*Tabula Valachiae Cis-Alutanae per Frieder. Schwantzius Regiminis Heisteriani Capitaneum*. A. 1722”⁶; o hartă formată din patru foi (58×64) și care cuprindea Oltenia și porțiuni din regiuni învecinate. „Elaborată pe baza celor mai noi principii cartografice, harta lui Schwantz este de o uimitoare exactitate și bogăție de conținut”⁶. Harta ofițerului austriac ne prezintă și câteva elemente etnografice: un tip de locuință din câmpie și locuitori ai Olteniei în costume tradiționale. În sfârșit, o altă hartă, ce aduce noi detalii despre Loviștea, este alcătuită tot de un austriac, pe nume Specht, la 1790. Lucrarea cuprinde, printre altele, reprezentări corecte ale pădurilor, cartarea așezărilor în desfășurarea lor spațială, drumurile și potecile etc.

În excelenta monografie „Țara Loviștei”, Ion Conea situează Loviștea istorică în bazinul Brezoi-Titești, zonă foarte bine individualizată și tipică României montane, așa-zisa depresiune intracarpatică. Astfel de „țări” populate intens de-a lungul istoriei nu se întâlnesc sus, pe coamele munților, ci acolo unde relieful se îndulcește, fiind mai propice traiului.

În depresiunea Loviștei, „aproape 40 de sate stau risipite în lungul și latul ei, în timp ce munții înconjurători sunt cu desăvârșire lipsiți de așezări permanente”⁷.

Pentru cine descinde Țara Loviștei și zăbovește, încercând să cunoască oamenii și locurile și care, din nostalgie, urcă pantele abrupte și sălbatice ale muntelui, înțelege, fără eforturi, că în căldările munților români s-au retras și au supraviețuit grație condițiilor naturale. Bântuiți de vitregiile istoriei, aflați într-o intersecție a vânturilor și poftelor războinice, românii, după cum scria și Mircea Eliade, se pot mândri „că au avut atâta nenoroc în istorie”⁸. În tumultul aprig al istoriei, depresiunile deveneau oaze ale unui trai mai liniștit și, implicit medii propice pentru conservarea unor structuri culturale cristalizate.

* *Lucrare finanțată de Agenția Națională pentru Știință, Tehnologie și Inovare*

S-ar putea crede că aceste zone, ascunse năvălitorilor, protejate natural, și-au alcătuit și păstrat forme de cultură de tip autarhic. Dimpotrivă, țările erau cunoscute vecinilor și erau străbătute de drumuri importante. Se spune și se confirmă că drumul bătrânesc, care unea Transilvania cu Oltenia, trecea prin Țara Loviștei, drum diferit de cel construit de romani și refăcut în perioada stăpânirii austriece (1718–1739) și care urma cursul Oltului. Drumul bătrânesc al Loviștei era și calea turmelor de oi în special dinspre Mărginime.

Dar ce înseamnă loviște?!

În documentul lui Bela, loviște are înțelesul de confluență. Miklosich îl menționează în bulgara veche cu sensul *venatus*. Într-adevăr, sensul general pare a fi acela de loc cu mult vânat și pește. Ion Conea constată, pornind de la atestarea cuvântului în scrierea lui Dosoftei „Viețile sfinților“, că vocabula poate avea și înțelesul de adâncitură, groapă, așa cum îl întâlnim și în limba cehă. Oricum, ambele sensuri semantice ale cuvântului se potrivesc depresiunii Loviștei. Suntem convinși că un studiu lingvistic pertinent asupra unor cuvinte cum ar fi loviște sau preucă, asupra onomasticii și toponimelor din regiune, asupra particularităților și formelor arhaice de limbă, ar decela aspecte foarte interesante. De altfel, Ion Conea constată, la o privire sumară asupra toponimelor și onomasticii că „elementele... de origine slavă se țin mereu în pas cu cele românești... toponimia Loviștei trădează o strânsă și o îndelungată conviețuire româno-slavă”⁹. Conviețuirea poate fi remarcată și la nivelul unor cuvinte hibride, formate dintr-un radical slav și un sufix latin sau invers.

Ocupându-se de toponimia Vâlcei, Moses Gaster ajunge la concluzia că „între 400 de numiri topice... 272 sunt românești, aproape 70%, slavonești 47; adică 12%, rămân cel puțin 18% nerezolvate”¹⁰. Multe din toponimele autohtone au fost înlocuite între secolele XIV-XVII cu forme slave, înlocuire datorată folosirii oficiale a limbii slavone în biserică și cancelariile românești. Așa s-a întâmplat, spre exemplu, cu Mănăstirea Cozia, care se numea la origine Nucet sau cu Jiul de Sus și Jiul de Jos, care au căpătat formele slave folosite și azi Gorj și Dolj. La concluzii asemănătoare ajunge și Ovid Densusișanu, care în „Histoire de la langue roumain“, studiază particularitățile lingvistice ale unei alte țări, Țara Hațegului. Și aici, toponimele cuprind un contingent însemnat de forme slave.

Ce structură are populația Loviștei?

Cercetările arheologice din Țara Loviștei dovedesc indenegabil că zona a fost locuită de geto-daci. La fel de numeroase sunt și urmele civilizației romane. Vestigiile romane datează în special din perioada construirii și fortificării de către soldații lui Traian a drumului roman, dar și din perioada administrației romane, ulterioare celui de-al doilea război: castre și cetăți.

Populația străveche a Loviștei, precum și cea din timpul și de după stăpânirea romană, s-a ocupat în special cu creșterea oilor, boilor, cailor. Se pare că aici a fost și patria pustnicilor, dar și cea a tâlharilor și nedreptăților de pe ambele versante ale Carpaților. Să nu uităm că în limba română, lotru înseamnă și hoț și că tradiția vine și ea în sprijinul afirmației că regiunea a fost o ascunzătoare ideală pentru tâlhari și haiduci.

Situarea Țării Loviștei ca un tampon între Oltenia, Muntenia și Transilvania și-a pus amprenta și pe structura populației. Vom întâlni aici și olteni și munteni dar și ungureni. Ion Conea considera că populația Loviștei este în bună parte de origine transilvăneană. Afirmația nu poate fi susținută decât în urma unui serios studiu antropologic. În ceea ce ne privește susținem doar că populația actuală a Loviștei este heterogenă; comunitatea ungurenească din depresiune nu a fost atât de conservatoare ca în Vaideeni sau Baia de Fier, sau Novaci, unde în secolul XIX, spre exemplu, ungurenii nu făcea căsătorii cu „rumânii”. În Loviștea, comunitatea ungurenească a fost dispersată în cele 30 de așezări, ocupându-se în continuare cu creșterea oilor, spre deosebire de autohtoni care practicau în special creșterea vitelor albe și a cailor, pomicultura și, acolo unde era posibil, cultivau pământul pe suprafețe mici.

Astăzi, Loviștea cuprinde 30 de localități, dintre care 19 în stânga Oltului, 6 în dreapta, pe firul Oltului, iar 5 (între care și prașul Brezoi) pe Valea Lotrului. „...satele și cătunele actualei comune Perișani sub aspectul folcloric-etnografic pot fi împărțite în două grupuri mari: primul grup format din Perișani, Mlăceni, Podeni, Spineni, Pripoare, Surdoiu, Poiana și Băiașu... și cel de-al doilea vechea comună Titești cu satele Titești, Bratovești și Cucoi”.

Cea mai veche așezare a Loviștei este Boișoara care are două sate: Boișoara și Găujani. Din Loviștea mai fac parte comunele: Căineni, cu satele Greblești și Robești, Racovița, cu satele Racovița, Copăceni, Bradu-Clocotici, Blănoi, Gruiu-Lupului (în stânga Oltului), Balota, în dreapta Oltului, comuna Brezoi cu satele și cătunele Călinești, Proieni, Corbum Drăgănești, Golotreni, Văratica, Malaia cu satele Malaia și Giunget, Voineasa cu cătunele Voineșița și Valea Măceșului.

Cap. II. Repere bibliografice ale colindatului din Țara Loviștei

Până în a doua jumătate a secolului XX, Țara Loviștei a fost ocolită sistematic de folcloriști. Este, fără îndoială, o întâmplare, dar o întâmplare nefastă pentru cercetătorul de azi al colindei și colindatului din vechea Țară a Loviștei, cercetător care constată că în secolul XIX și începutul secolului XX, depresiunea a fost „terra ignota” pentru folcloriști și că a scăpat intereselor culegătorilor ce realizau la sfârșitul secolului XIX corpusurile fundamentale ale folcloristicii românești. Doar Tudor Pamfile avea să insereze într-una din lucrările sale¹² patru colinde din Loviștea, două din Căineni și două din Titești. Constantin Mohanu consideră că textele cuprinse în culegerea Pamfile pot fi ușor identificate, identificare pe care domnia sa a făcut-o poate doar pe teren pentru că, de fapt, un singur text din culegerea Pamfile

poate fi recunoscut și în culegerile importante din Țara Loviștei. În ceea ce ne privește, nu am întâlnit cele patru texte transcrise de Tudor Pamfile în teren. Se cuvine să precizăm că textele nu au fost înregistrate direct de Tudor Pamfile ci primite de la profesorul de la Seminarul din Curtea de Argeș, C. N. Mateescu, și el folclorist, autor al unei culegeri de balade¹³.

La fel de surprinzător este faptul că mai ales folcloriștii olteni de la începutul secolului XX n-au consemnat în culegerile și studiile lor etnofactul din Țara Loviștei. De la Ștefănești (de Vâlcea), unde s-a semnat *Jurământul folcloriștilor olteni* (1927), până în depresiune sunt 50–60 de kilometri. Nici părintele Bălășel, „care tipărea între 1919–1926, la Editura craioveană „Ramuri, cinci broșuri din culegerea „*Versuri populare române*”¹⁴, nu a fost interesat de colindatul din Țara Loviștei. Broșura I cuprinde folclorul sărbătorilor de iarnă și încorporează și colinde din Oltenia, „dintre care patru texte din Scrinu-Vâlcea, unele similare cu cele din Țara Loviștei, unde ele sunt încă vii”¹⁵. Cele mai multe colinde culese de Teodor Bălășel sunt din Muntenia răsăritană și din Moldova.

Alți folcloriști olteni, N. I. Dumitrașcu, Șt. T. Tușescu, N. Ionescu, vor publica colinde, dar nu din Loviștea ci din Ardeal, Muntenia și Oltenia de sud, zonă în care colindatul în ceață nu este atestat (cel puțin la sfârșitul secolului al XIX-lea).

Primele informații despre colindatul din Țara Loviștei sunt consemnate în răspunsurile la chestionarele Densușianu¹⁶. Printre cele 30 de localități din Vâlcea chestionate se află și satul Călinești. Aflăm din răspunsuri că refrenul folosit în timpul colindatului este „Ler, Doamne”. Este vorba, fără îndoială, de colindatul ritual de ceață și nu de o altă formă de colindat, cum ar fi colindatul copiilor, spre exemplu.

Cercetările de teren în Țara Loviștei, finalizate în culegeri și studii, se întreprind după 1960.

În 1965, folcloristul Ovidiu Bârlea și cercetătorul Iosif Herța de la Institutul de Etnografie și Folclor, însoțiți de redactorul Editurii Minerva, Constantin Mohanu, loviștean de origine, descind în depresiune și înregistrează colinde din Bumbuiești, Boișoara, Găujani, Mlăcenii, înregistrări care intră în arhiva institutului și care vor fi folosite ulterior de Monica Brădulescu în elaborarea indicelui tematic.

În 1970, apare, sub egida Casei Creației Populare Vâlcea, lucrarea „*Folclor din Țara Loviștei*”, finalizarea unei cercetări condusă de profesorul Mihai Pop în anul 1968, dar care nu cuprinde decât texte din Boișoara.

Constantin Mohanu va publica, la rândul său, în 1975, la Editura Minerva, bogata și valoroasa culegere „*Fântâna dorului*”, însoțită și de un studiu asupra obiceiurilor calendaristice și familiale, asupra unor specii folclorice: balada, doina, cântecul, strigătura. Volumul cuprinde și 115 colinde ce acoperă întreaga arie geografică a Loviștei. Ordinea în care sunt publicate colindele este hotărâtă de locul și timpul rostirii: colinde de fereastră (de afară) – 15 texte; colinde când se intră în casă – 2 texte; colinde pentru gazde – 16 texte; colinde de băiat – 33 de texte; colinde de fată – 31 de texte; colinde pentru soră și frate – 3 texte; urarea colacilor și a banilor – 4 texte; colinde de plecare – 4 texte.

Constantin Mohanu nu întocmește o clasificare propriu-zisă, ci o împărțire empirică, respectând în primul rând etapele ceremonialului. Prin urmare, autorul încearcă să surprindă o ordine intern-folclorică, ordine pe care o consideră benefică contextualității, inserând texte ce aparțin unor comunități diferite, în funcție de timpul și locul performării. Apriori, Constantin Mohanu consideră că Țara Loviștei este o entitate culturală care, cel puțin la nivelul colindatului, poate să dea măsura exactă a acestui etnofact. Să nu uităm însă că Loviștea este o zonă etnografică compusă din alte 30 de nuclee culturale, unde colindatul este cu adevărat o realitate etnofolclorică distinctă. De aceea, din punct de vedere metodologic alcătuirea culegerii ni se pare incorectă. Alegerea textelor, ce alcătuiesc subcategoriile enunțate mai sus, stă sub semnul aleatoriei. Spre exemplu, pentru colindul „*Când se intră în casă*”, autorul alege două texte, unul din satul Mlăcenii și unul din Bratovești. Realitatea etnografică este alta: colindul semnalat are o arie de răspândire mai mare și îl consemnăm și la Boișoara, Bumbuiești, Căinenii, Clocotici, Găujani, Malaia, Robești, Titești. Autorul culegerii nu dezvăluie principiile selecției operate și bănuim că aspectul estetic este hotărâtor în alegere. Este însă cât se poate de adevărat că variantele colindului „*Când se intră în casă*” au similitudini evidente ale narației motivelor, mijloacelor de expresie. Un singur colind din această subcategorie, cel transcris din satul Găujani (în culegerea Piloiu, nr. 119, p. 170) încorporează motive nespecifice colindului „*Când se intră în casă*”: merii și perii întulpinați și paharul de aur, cu toate că funcționalitatea lui este aceeași cu a celorlalte: pregătirea spirituală a gazdelor în vederea ospățului ritual cu Dumnezeu și a primirii colindătorilor.

O altă observație, pe care trebuie să o facem, se referă la numărul mic de colinde cu narație biblică cuprinse de culegerea Mohanu. Sigur, la data apariției culegerii, motivațiile acestei omisiuni nu sunt de natură științifică, cât mai ales politică, și, totuși, autorul, cu toate că declară laicizarea aproape totală a colindei loviștene, inserează texte cuprinse în indexul tematic Brădulescu în capitolul „*Biblice și apocrife*”.

În realitate, pornind de la culegerea Piloiu și de la cercetări proprii, în Țara Loviștei, ponderea colindei cu narație biblică este mare. Aproape 30, 35% din numărul total de colinde sunt sau pot fi lesne încadrate tematic în categoria colindelor biblice.

Culegerea profesorului Ion Piloiu, și el originar din părțile locului, apare la 20 de ani după culegerea Mohanu, și tot prin grija pentru valorile folclorului vâlcean a directorului Centrului Creației Populare Vâlcea, folcloristul Gheorghe Deaconu. Autorul mai publicase un prim volum în anul 1981, „*Folclor muzical din Țara Loviștei*”, care cuprinde și 116 colinde din Boișoara (11), Bumbuiești (20), Căinenii Mari (10), Căinenii Mici (7), Clocotici (24), Găujani (7), Gruiu Lupului (9), Malaia (21), Titești (87). Din totalul colindelor, 36 de piese apăreau fără text „deoarece în acel moment nu se puteau publica textele colindelor religioase”¹⁸.

Volumul din anul 1996, pe lângă cele 116 piese ale primului volum, cuprinde și 124 de piese inedite, care sunt clasificate, „după funcționalitate și tematic“, (criteriile autorului) în mai multe categorii: colinde de fereastră (58), colinde de intrare în casă (19), colinde de gazdă (12), colinde de masă (55), colinde de băiat (39), colinde de fată (46), colinde de frați și surori (13), colinde de plecare din casă (5), urări ale colacului (3)¹⁹.

După cum remarcăm, și Ion Piloiu consideră că face clasificări și tipologizări, dar preia, de fapt, categoriile principale ale colindului după timp și spațiu, așa cum făcuse mai devreme și C. Mohanu. De altfel, Ion Piloiu este redutabil atunci când este culegător sau etnomuzicolog și nu teoretician. Culegerea este o reușită, grație unei tenacități exemplare, dar și unei orientări științifice și metodologice corecte. Structurarea pe comunități, pe grupuri distincte socio-culturale, a textelor implică avantaje substanțiale în ceea ce privește interpretarea corectă a simbiozei text-context, a fenomenului colindatului ca o formă de comunicare multifuncțională, specifică unui anumit grup social. Doar structura pe comunități poate da măsura exactă a colindatului și preciza punctele comune, nuanțele, influențele extrazonale.

Cum era normal, ponderea colindei „*Biblice și apocrife*“, în culegerea Piloiu, este mult mai mare față de culegerea Mohanu, denotând, de facto, compoziția reală a repertoriului. De altfel, „boala“ laicizării colindei românești are semnele incipienței, nu în ultimii 50 de ani, ci în scrierile... înaintașilor. Atanasie Marian Marienescu scria la mijlocul secolului trecut: „Colindele sunt religioase și lumești. Cele religioase și-au funcțiile lor în obiect bisericesc creștin (despre Isus Christos, Maria Preacurata, sfinți etc...). Colindele lumești își au funcțiile lor în obiect lumesc – despre amoare, eroitate și naționalitate și seamănă mult cu baladele sau sunt chiar tradițiuni“²⁰. Și un alt mare folclorist, Gh. Dem. Teodorescu va face distincția între colindele religioase și cele profane, împărțire care continuă și azi²¹. Este însă indubitabil că, prin excelență, colindatul este un fenomen ce nu se raliază laicului, fie că el cuprinde elemente mitico – precreștine, fie creștine. Ritualizarea implică aderarea la sacru. Motivele, personajele, simbolurile mitice, fac parte dintr-un sistem cultural care, la rândul lui, a avut consistență și coerență religioasă. În studiul etnografic asupra colindatului în Țara Loviștei²², Constantin Mohanu constată „laicizarea“ colindei loviștene în ciuda denominării caracterului ritualic al colindatului. Dihotomia este evidentă și atunci când autorul face constatări cu privire la constituirea cetei. Se afirmă că ceata are prerogativele rituale, pregătește un spațiu și un timp sacre, în schimb rostirile sunt laice.

În același timp, aflăm că „în general se colindă fiecare casă din sat, la rând, fără a se da prioritate cuiva“²³. Informațiile noastre de teren, din anii 1996–1997, ne confirmă faptul că dimpotrivă, primele familii colindate sunt cele ale liderilor comunității, adică preotul sau primarul, sau directorul școlii. Colindătorii, și ei membri ai aceleiași structuri comunitare, știu mai bine care sunt liderii reali ai satului. (În ultima vreme, printre lideri se numără și... privatizații). Studiile importante despre colindatul din Transilvania²⁴, vin să întărească informațiile noastre: „...în majoritatea covârșitoare a localităților, colindatul începe de la notabilitățile satului“²⁵.

Studiul lui Constantin Mohanu, publicat întâi în trei numere consecutive ale *Revistei de etnografie și folclor* și reluat în volum, este de fapt singurul studiu etnografic cuprinzător asupra ceremonialului colindatului. El este important pentru că umple un gol etnofolcloric, fiind, de cele mai multe ori, cât se poate de amănunțit în descriere: ne sunt relevante nuanțat informații privind constituirea cetei, rolul, atribuțiile și îndatoririle membrilor cetei, tehnica învățării textului, structura muzicală a precuii, repertoriul, acte rituale din perioada colindarului, ospățul comun, continuarea prerogativelor cetei la Bobotează, Iordănitul etc.

Uneori, studiul lui C. Mohanu se lansează în formulări tranșante mai ales în ceea ce privește originea și funcționalitatea colindatului. „Analiza felului în care se desfășoară cele trei momente ale colindatului (când se intră în casă, urarea darurilor și colindul de plecare), demonstrează fără putință de tăgadă că, dacă nu în întregime, cel puțin în cea mai mare parte, ritualul colindatului, din vremuri imemorabile, înainte de suprapunerea unor elemente creștine, se săvârșea în vederea fertilității și fecundității solului“. Reducerea fenomenului colindatului doar la un rit agrar, fapt de cultură tradițională extrem de complex, a cărui secțiune etnologică pe verticală și orizontală, sincronă și diacronic, demonstrează poate cel mai bine sincretismul și caracterul stratificat al culturii tradiționale românești limitează considerabil și opacizează parțial sensurile complexe ale colindatului. În general, ritualurile religioase sau cele tradiționale (familiale și calendaristice) vizează și o finalitate inițiativă, apotropaică, propitiatică, iar rostul lor în comunitățile tradiționale este esențial. Pornind de aici, și de la observația că populația Loviștei s-a ocupat de cultivarea pământului doar pe spații minuscule (numai pentru gospodărie; pe harta lui Specht (1791), loviștenii nu se ocupau cu agricultura), este greu de crezut că tocmai o asemenea populație, a cărei principală îndeletnicire era creșterea vitelor și, care procura grâul și porumbul la schimb sau prin cumpărare, practica sistematic producții spirituale ce vizau fertilitatea solului. Puține sunt actele rituale sau magice, gesturile sau textele loviștene care să trimită strict la circumscrierea colindatului unui ritual al fertilității și fecundității, nu generale, cum ar fi de dorit și de înțeles, ci cu referire la sol. Uneori, folosirea unor clișee științifice poate deveni păguboasă, atunci când se abuzează. Caduce sunt și explicațiile autorului studiului cu privire la relația dintre colindat și iordănit: „Legătura se poate stabili și ținând seama de faptul că, în general, gazdele, care, din lipsă de timp, n-au fost colindate nu primesc pe feciori la urare în ziua de Iordan“²⁷. Prelungirea prescripțiilor ceremoniale ale cetei de feciori este un argument în favoarea puterii de iradiere rituală pe care o exercită ceata asupra comunității tocmai într-un interval de timp considerat sacru atât în mitologiile anterioare creștinismului cât și de creștinism. În Transilvania, ceata de feciori nu se face simțită în viața comunității doar în perioada dintre Crăciun și Bobotează, ci pe tot parcursul anului²⁸. Ea organizează și petrecerile, horele și șezătorile, dar și alte ceremonialuri ale invocării belșugului. Ceata de feciori devine pe perioada colindatului autoritate spirituală și morală a satului. Ea este cea care reifică plasarea comunității într-o istorie a timpului și spațiului ideale.

Tot ea persuadează asupra stării de grație care atrage belșugul, echilibrul, beneficul. Această stare se atinge doar cu binecuvântarea divinului, odată cu atragerea numenalului pe pământ (fie că este vorba de o divinitate precreștină, sau de Mântuitor). Coborârea sacrului în casa gospodarului, la masa lui, „materializarea“ lui prin intermediul cuvântului, a invocației, gestului, actului ritual, atrage după sine sănătatea, prosperitatea, fertilitatea, fericirea, echilibrul.

În ciuda observațiilor formulate, afirmăm cu toată responsabilitatea că studiul lui Constantin Mohanu este precis, minuțios, cât se poate de util cercetătorului de azi, adică valoros.

De altfel, nici studiul reputatului folclorist Ovidiu Bârlea, „*Colindatul din Transilvania*“, nu scapă de capcanele metodologice și științifice ale vremii. Așa ni se par formulările asupra originii mai noi a *zioritului* sau *zăuritului*, a cărui denumire „vine de la faptul că acest colindat se desfășoară în zorii zilei și colinda cântată e denumită „a zorilor“, un fel de aubadă care poate fi în această funcție nu prea veche și probabil influențată de practicile citadine”²⁹. În opinia noastră, „*Zorile*“ sunt colinde la fel de vechi precum cele protocolare cu care au afinități simbolice: nu credem că este vorba de un adaos mai nou, ci mai degrabă de o obliterare, datorată estompării funcționalității. Precizăm că în Țara Loviștei această cântare este indispensabilă colindatului și se întâlnește în toate satele. Dacă *zioritul* aparține genului literar al aubadei, poezie specifică evului mediu, înseamnă că și restul colindelor au aceeași sorginte, ceea ce folcloristul nu demonstrează. Ovidiu Bârlea nu ocolește nici el termenul de profan în sintagma „colindă profană“. Mircea Eliade sesiza și el folosirea neadecvată, improprie, a noțiunii de profan în folcloristica românească. „O mai corectă nomenclatură ar fi „creștine“ și „precreștine“ sau „noncreștine“ pentru că colindele au o structură mitico-rituală”³⁰. Dincolo de această mărunță inadecvare, studiile lui Ovidiu Bârlea asupra colindei și colindatului sunt fundamentale. Cunoscător profund al permanențelor folclorice românești, Ovidiu Bârlea operează exemplar și emite judecăți de valoare bazate pe demonstrații solide și pertinente. Spre deosebire de Constantin Mohanu, care consideră colindatul din Loviștea mai apropiat celui muntean, Ovidiu Bârlea afirmă că acest fenomen este o îngemănare a nuanțelor muntene cu cele transilvane, o simbioză normală unei zone tampon cum este Țara Loviștei. Fără îndoială, ceata lovișteană este similară celei din zona Mărginimii Sibiului, iar repertoriul după afirmația unor folcloriști de renume este preponderent muntenesc. Entomuzicologii sunt și ei de părare că modul de interpretare și nuanțele de stil amintesc de vestul Munteniei. „În felul acesta se vedește o unitate stilistică din Loviște până în Valea Ialomiței și Lunca Dunării”³¹.

Integrarea într-o grilă științifică a fenomenului colindatului din Țara Loviștei, nu se poate face numai din perspectiva studiilor și cercetărilor cu referință imediată la zonă, ci parcurgând cu reală atenție toate contribuțiile teoretice și practice ale folcloriștilor, etnografilor români, la decelarea originilor și sensurilor colindatului. Unul dintre aceste studii, printre primele și cât se poate de valoros, este cel al istoricului limbii române, lingvistului Alexandru Rosetti, „*Colindele religioase la români*“, apărut în anul 1920 pe vremea când savantul era încă studentul lui I. A. Candrea și Ov. Densușianu. Studiul se dovedește încă funcțional, iar clasificarea propusă este luată în considerare și azi. Urmărind linia propusă de Moses Gaster³², Alexandru Rosetti susține, cu argumente, originea cultă, cărturărească a colindelor religioase. „Diecii s-au inspirat din Noul Testament, din viețile sfinților și, mai ales, din apocrifele pseudoepigrafele și apocalipsurile curente, verificându-le redacțiunea”³³. Pentru savant, obiceiul colindatului este de origine romană (din Saturnalii), iar refrenul *Lerui ler*, care în opinia latinizanților provenea de la numele împăratului Aurelian, se trage din formula creștină *Aleluia* (cuvânt de origine ebraică cu sensul de: Lăudați pe Iahveh), opinie susținută pentru început de Dumitru V. Dan.

La rândul lui, Traian German publica în 1939 o lucrare remarcabilă³⁴, atât prin „valoarea documentară și artistică a textelor folclorice inedite... cât și prin descrierea de obiceiuri specifice unor arii restrânse... sau, dimpotrivă specifice întregului teritoriu transilvan: „*Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor români din Ardeal*“.

Prin masiva lucrare „*Obrzed Koledowania u Slowian i u Rumonov*“, apărută în 1933 la Krakovia și tradusă în românește abia în 1983 cu titlul „*Colindatul la români, slavi și la alte popoare*“, profesorul Petru Caraman contribuie esențial la cercetarea amplului fenomen al colindatului din jumătatea răsăriteană a Europei. Studiul comparat al etnologului ieșean este „o încununare a tuturor încercărilor mai vechi de a detecta elementele păgâne transmise în haină creștină în sărbătorile legate de solstițiul de iarnă”³⁶. Autorul analizează cu finețe în toată complexitatea ei datina colindatului, atât trăsăturile comune românilor și slavilor (ucraineni, bulgari, bieloruși etc.), dar și specificitățile firești etniilor est-europene. Petru Caraman insistă asupra caracterului agrar al colindatului, idee ce a fost preluată ulterior de majoritatea folcloriștilor și etnografilor români. Argumentul cel mai plauzibil în susținerea afirmației este, în opinia lui Petru Caraman, colacul oferit colindătorilor „pretutindeni și în mod obligatoriu, de aici și formele sale speciale în care se întrevede cu prisosință caracterul său de dar primitiual din prima recoltă, menit să asigure bogăția gospodăriei, cât și viitoarea recoltă prin seria de practici sortite să cimenteze această eficiență”³⁷.

Originea colindatului este romană, susține Petru Caraman, care pornește în demonstrație de la denumirea obiceiului ce provine indubitabil din latinescul *calendae*. La rândul lui, slavul *koleda* este împrumutat din latină, având ramificații în tot teritoriul slav (kaleda la lituanieni, kalada la letoni etc.), ceea ce argumentează vechea teorie a lui Bogdan Petriceicu Hașdeu care afirmase că la români colinda nu este un slavism ci, mai degrabă, este un romanism la slavi. Petru Caraman acordă spații largi în lucrare ideii că datina colindatului avea loc inițial la începutul primăverii, că este vorba de un ritual agrar complex ce se organizează acum în plină iarnă din cauza unor hotărâtoare schimbări de calendar, ipoteză susținută în literatura de specialitate europeană în special de J. G. Frazer. Pentru studiul amintit, din păcate tradus foarte târziu în românește, motiv pentru care nu a avut impactul meritat în folcloristica și etnografia românească, dar și pentru „*Descolindatul în orientul și sud-estul Europei*“ (Iași, 1997, Editura Universității „Alexandru

Ioan Cuza“). Petru Caramen „rămâne în continuare unul din acele repere fundamentale la care multă vreme de acum înainte se va raporta cercetătorul culturii populare române și al celei europene“³⁸.

Un reprezentant de prestigiu al școlii Gusti, istoric, sociolog, etnolog, folclorist, Traian Herseni, înzestra, în anul 1977, etnofolcloristica românească cu una dintre cele mai solide cercetări interdisciplinare, impresionantă prin acribie, prin informație și erudiție. Fie că ești sau că nu ești de acord cu concluziile savantului, nu poți să nu recunoști profunzimea argumentației, bogăția faptelor, stilul simplu, dar elegant.

Traian Herseni susține, pe linia unor mari cărturari români, că obiceiul colindatului prezervă unele forme de cultură arhaică tracică din perioada trecerii de la matriarhat la patriarhat, cu mult anterioară apariției și răspândirii creștinismului în spațiul românesc. Tehnica de lucru este cea a arheologiei sociale, iar „tăieturile“ istorico-etnografico-sociale operate diacronic au minuție și adâncime; argumentul și „motivația mutațiilor socio-culturale reprezintă principiul causal, descoperire fundamentală a omului“, care „a fost o adevărată revoluție mintală, cu urmări incalculabile asupra culturii lui spirituale. Contrar celor care susțin tezele după care magia și religia au fecundat tehnica, știința și filozofia, precedându-le și pregătindu-le noi credem (T.H.) că, dimpotrivă, magia și religia constituie o simplă deviere a acestora din urmă, din incapacitatea omului de a păstra în fazele înapoiate ale culturii, pe o linie exclusiv rațională sau experimentală“⁴⁰. Marxist în teorii, citând abundant din adepții materialismului dialectic, în special din V. K. Nikolski, Traian Hersei consideră că religia nu numai că este o știință greșit construită după legile imaginarului, ci este și o economie eronată datorată unei întrebuințări abuzive a unor mijloace socotite ca eficiente, dar, care, în realitate sunt nule și care, cel mult, au efect de ordin mintal strict sufleteș. Cultura în opinia aceluiași nu este „decât ceea ce creează societatea în cursul acțiunii pe care o exercită asupra naturii, în lupta sa pentru a învinge și a stăpâni forțele în natură“⁴¹. În unele formulări studiul lui Traian Herșeni stă sub semnul prezumtivului. Chiar acceptând ideea că în unele personaje mascate ale cetei de colindători se poate descifra o ipotetică zeită primitivă, a pădurii sau un posibil fiu al zeiței-mumă, nu putem să nu remarcăm că autorul neglijează veracitatea suprapunerilor culturale în timp, eliminarea sau reducerea unor elemente ce devin nefuncționale în procesele socio-culturale.

În ciuda unor enunțuri teoretice intolerante, atunci când face analiza faptelor culturale, autorul schimbă registrul și abordarea arheologico-antropologică, psihosociologică, istorică sau etnografică (am păstrat terminologia autorului) se bazează nu pe enunțuri ci pe o cernere atentă a elementelor cu o finalitate ce se întrevește a fi de cele mai multe ori benefică.

„*Colinda românească*“⁴², lucrarea cercetătoarei Monica Brătulescu, (născută la Craiova), concepută în două părți (studiul propriu-zis și indexul tipologic), completează fericit seria lucrărilor dedicate colindei și colindatului și poate fi considerată o lucrare de sinteză care adună, selectează și trage concluzii, în urma unui îndelungat travaliu metodic și științific. Autoarea are preocupări multiple: face delimitările speciei, relevă aspectele importante ale ceremonialului, descinde în substraturile mitologice și creștine ale colindei, face aprecieri asupra repertoriului, tipologiei, compoziției, categoriilor de personaje, formulelor consacrate, elementelor de versificație. Prin urmare, autoarea are intenția totalității, intenția epuizării subiectului și în parte reușește. Este poate (după informațiile noastre) prima cercetătoare care rupe cu tradiția instaurată în folcloristica românească, a tratării dihotomice a colindei: colindele laice și colindele religioase⁴³.

Noutăți substanțiale în privința cercetării colindei, relevă Sabina Ispas în studii în care originalitatea demersului critic este susținută și epistemologic, dar și științific.

Studiul „*Calendae, calendar, colindat*“, și cele cuprinse în volumul „*Sub aripa cerului*“⁴⁴ continuă demersul teoretic și practic inițiat de B. P. Hașdeu, Moses Gaster și mai ales de Nicolae Cartoian. În ceea ce privește originea colindei, autoarea o plasează în contextul poeziei medievale românești; a existat, afirmă cercetătoarea o înaltă cultură națională în evul mediu românesc, ale cărei semne se întrevăd atât în colinde cât și în alte specii ale ethosului și liricii populare românești. Pentru Sabina Ispas, „colindatul este legat, la români, de sărbătorile Crăciunului și Anului Nou, sărbători care, de cel puțin un mileniu și jumătate sunt exclusiv creștine, indiferent dacă data aniversării a fost schimbată în timp, din necesități de calendar sau din rațiuni teologice“⁴⁵.

În buna tradiție deschisă de Alexandru Rosetti, Dan Octavian Căpraga, publică la Editura Clusium, în 1995, lucrarea „*Graiurile Domnului*“, ce cuprinde un studiu substanțial despre colinda creștină tradițională și o antologie de 91 de texte cu narații biblice selectate din 29 de colecții și publicații de folclor. Pentru Dan Octavian Căpraga, colinda este o realitate complexă „o mărturie originală a acestui vast proces de creștinare a datinilor și tradițiilor necreștine, un exemplu viu și concret de încrucișare a calendarului creștin cu sistemul popular de organizare a timpului..., un capitol important din istoria creștinismului rural la români, mărturii unice și prețioase ale relațiilor întreținute de religia creștină cu riturile și credințele comunității sătenești de-a lungul secolelor“⁴⁶. Erau necesare un astfel de studiu și o antologie care repun în drepturi colinda „religioasă“.

Nu putem încheia succinta prezentare a lucrărilor pe care noi le-am considerat obligatorii în sens bibliografic, fără a aminti și alte nume la fel de importante pentru cercetarea etnofolclorică românească a fenomenului colindatului; Nicolae Bot⁴⁷, Alexandru I. Amzulescu⁴⁸, Octavian Buhociu⁴⁹, Marin Marian și mulți alții.

Cap. III. Prescripțiile rituale ale colindatului

Omul arhaic nu a fost un singuratic, un microcosmos într-o lume necunoscută. Dorințele lui de a-și reprezenta cosmosul, de a comunica și de a se integra în lume erau poate mai mari decât ale omului modern. Cine poate afirma și

demonstra că lumea modernă este o lume integral rațională, că este lipsită de mistere și de irațional?! Așa cum nimeni nu poate argumenta ideea că societățile arhaice se bazau doar pe magic și irațional. „Mitul este încercarea de a releva un mister cu mijloace de imaginație”⁵¹.

În culturile arhaice mitul are funcție operantă, el ordonează lumea și o face comprehensibilă. „Pentru omul primitiv nu există două imagini ale universului, una obiectivă, reală și alta mitică, ci o lectură unică a peisajului. Omul se afirmă, afirmând o dimensiune nouă a realului, o nouă ordine manifestată prin apariția conștiinței”⁵².

Ca o frunză în bătaia vântului, omul creează mitul ca o istorie adevărată, ca o încercare ce vizează integrarea cosmică; un simplu scenariu de agregare, dar care oferă arhaicului șansa supraviețuirii. Dorința de aranjare și ordonare a haosului se împlinește prin intermediul mitului, ritului. Prin mit, realul și imaginarul fuzionează, căci mitul nu este, după cum scria Mircea Eliade în celebrul tratat, o simplă proiecție fantastică a unui eveniment „natural”. Pentru arhaic funcția fabulatoare este estompată la maximum, conștiința mitică imprimându-și sensul în mod direct realității trăite.

Aceste concise considerații asupra mitului au scopul de a crea condițiile propice pentru înțelegerea ritului ca un mit în acțiune; ritul implică iminent mitul, este un mod de a nara cu mijloace sincretice această istorie „care nu este istorie, de a se integra în ea pentru a o reîntrerupe împreună pe pământul oamenilor. Semnul crucii prelungește și actualizează pentru credincios istoria și sacrificiul lui Cristos”⁵³.

În ceea ce privește practica rituală propriu-zisă, ea se integrează reiterării mitului în prezent. Prin rit se reia și se materializează sensul unei acțiuni primordiale ce impune pasul uriaș al transcederii profanului prin sacru; ca formă de reprezentare dramatică ritualul articulează „un raport între un nivel de înțelesuri construite simbolic și un sistem de relații interpersonale și instituționalizate”⁵⁴. Ritualurile calendaristice și familiale reprezintă sui generis nevoile spirituale și materiale ale comunității tradiționale, ele impun sau vituperează, sau interzic coduri noologice sau sociale prin intermediul regulilor, normelor și valorilor. Nu trebuie să se înțeleagă că ritualul, formă practică de cultură primară, este imuabil: se supune unor circumstanțe socio-istorice. Transformările sau obliterările ce se produc în timp și spațiu sunt cauzate de mutațiile funcționale. „Ele se realizează prin translația actelor de pe un plan pe altul, de pildă de pe planul religios pe cel ceremonial și apoi cel artistic”⁵⁵. În acest proces, multe din sensurile arhaice se pierd sau se estompează, trecând într-un plan secund. Trecerea din sacru în profan, este, de fapt, drumul invers al nașterii ritului. Funcția rituală își pierde rolul cognitiv, nu mai are relevanță devenind doar un segment mimat. Fără îndoială că desacralizarea este un fenomen normal pe care îl percepi fără greutate la comunitățile tradiționale. Nici Țara Loviștei nu a scăpat fenomenului desacralizării. În decursul istoriei, ritualul se socializează, vechile rituri, de fertilitate și fecunditate, purificare apotropaice, de inițiere, agrare, capătă alte funcții ce se subordonează în special auguralului. Atributele sociale și estetice, generate de existența cotidiană, înlocuiesc structurile magico-rituale. Astfel, colinda prin refuncționalizare, devine așa cum afirmăm, o specie preponderent augurală în care sensurile arhaice sunt oculte. În ciuda desacralizării, resemnatizării, în Țara Loviștei, și, în general, în zonele tradiționale ale colindatului în ceată, obiceiul colindatului este acceptat ca un fapt socio-cultural esențial, o articulare încă funcțională care exprimă un sistem de gândire și acțiune ce structurează, alături de alte ceremonialuri din ciclul familial: nunta, moartea, nașterea, relațiile fundamentale dintre existență și postexistență relațiile dintre sexe, dintre natură și cultură, dintre om și divinitate. Colindatul este o experiență unică în viața comunității ce decantează și conservă valori morale sociale, estetice, juridice etc.

Cercetările noastre de teren din anii 1996–1997 asupra segmentelor narrative, componentelor ceremonialului din Țara Loviștei, comparate cu cele ale folcloristului Constantin Mohanu întreprinse cu 30 de ani în urmă, ne relevă faptul că datina colindatului este una suficient de conservatoare.

Mutațiile morfologice insignifiante, păstrarea aceluiași norme și normative ceremoniale vin în sprijinul afirmației.

În Țara Loviștei ceata se constituie la începutul lunii decembrie. Nici în informațiile noastre, nici în informațiile Mohanu nu ne indică o dată fixă cu privire la constituirea cetei; de altfel, și în Transilvania, ceata se alcătuiește ceremonial între Lăsatul Postului Crăciunului și sărbătorea Dezlegării la pește (6 decembrie). Elementele definitorii ale constituirii cetei sunt desemnarea „șefului băieților”, a vătafului sau a vătașei și alegerea colindătorilor în funcție de calitățile fizice, dar și morale. În unele localități, vătafului i se mai spune și primar sau „tartorele” băieților. „Șeful” băieților își arogă, de obicei, și rolul de casier. Asocierea conducătorului cetei cu funcții din structurile militare sau administrative din evul mediu românesc, forme de organizare exclusivistă și rituală, îl fac pe Mircea Eliade să compare ceata feciorilor cu acele *männerbunde*, reminiscențe ale unui tip de confrerie masculină cu rădăcini în neolitic⁵⁷. Într-un alt studiu, Mircea Eliade consideră că organizația modernă a junilor brașoveni este o formă de supraviețuire camuflată a vechilor elemente inițiatice; organizația junilor este asemănătoare cetei feciorilor și în perioada colindatului se identifică cu ea⁵⁸.

Istoricul religiilor remarca cu insistență rolul inițiativ al confreriilor de tineri care treceau sau încercau să treacă dintr-un statut social în altul.

Traian Herseni cataloghează și el cetele de feciori drept asociații juvenile masculine. „Cetele de feciori sunt rămășița unor străvechi rituri de inițiere masculină și a unor cluburi de celibatari”⁵⁹. După cum se observă, concluziile sociologului sunt identice cu cele ale lui Mircea Eliade.

Dincolo de discuțiile și ipotezele privind originea cetelor feciorilor, augmentăm doar ideea importanței socio-culturale a cetei în concretizarea spectaculară a ceremonialelor calendaristice ale românilor și, în special, cele din ciclul sărbătorilor dintre Crăciun și Bobotează, ce cumulează esențiale forme de cultură tradițională.

Ca și în Transilvania, rolul vătafului în Țara Loviștei este esențial. El este autoritate și spirit, un model. Este tânăr, frumos, întreg la trup și la minte, împlinit social⁶⁰, știe foarte bine colindele și prescripțiile ceremoniale, are personalitate, nu este „legat la cap“, nu este bețiv, dar nici abstinent. Alesul își va prelungi rolul și în restul anului în organizarea horelor, balurilor de la căminul cultural sau în organizarea altor manifestări ale comunității.

Colindele se învață fie acasă la vătaf, fie în grupuri mai mici la colindători, fie la căminul cultural (mai nou) sau (mai rar în ultima vreme) în șezători. C. Mohanu ne informează că ceata este alcătuită din tineri neînșurați și că, foarte rar, mergeau în colindat și căsătorii sau maturii. Structura actuală a cetei, după vârstă și stare civilă, denotă unele mutații. Foarte mulți tineri au plecat din sat la școli sau slujbe, departe de casă și se întorc sporadic acasă în perioada sărbătorilor Crăciunului. De aceea, cetele cuprind mai mulți tineri căsătoriți și maturi, stabili pentru comunitate. Ei fac parte din toate subcategoriile sociale: țărani, ciobani, intelectuali, elevi. În deceniile VIII și IX, cadrele didactice au avut un rol important în organizarea colindatului. După revoluție, biserica și slujitorii ei s-au implicat mai mult în sprijinirea obiceiului. În câteva localități, Mălaia, Ciunget, Voineasa, la colindat participă și bătrânii⁶¹.

Nu am obținut informații asupra „cazării“ colindătorilor la o gazdă, „încartiruirea“ cu rol practic, dar și ritual; nici cei mai bătrâni dintre informatori nu-și aduceau aminte de această practică. De asemenea, nu ni s-a atestat licitația pentru ocuparea funcției de vătaf. Alegerea se face de ceată printr-o discuție liberă. Vătaful își păstrează „postul“ multă vreme. Inamovibilitatea „șefului“ este indiscutabilă pentru comunitate. De altfel, nu oricine poate fi conducătorul cetei și comunitatea cunoaște bine calitățile și defectele membrilor ei și orice alegere nepotrivită ar fi imediat sancționată.

În toate satele Țării Loviștei, ceata poartă numele de *preucă*. Alte denumiri ar fi: băieții, colindătorii (se folosește în special pluralul cuvântului; foarte rar se aude și singularul). În ceea ce privește specia literară propriu-zisă textul se numește colind ca în Muntenia și nu colindă ca în Transilvania, dar și colindec în satele Perișani, Mlăcenii, Cucoi, Titești, Bratovești, Clocotici, Bumbuești, Gruicul-Lupului, Boișoara, Găujani, Călinești, Săliște⁶². Și în Transilvania pe lângă termenul de colindă se întâlnește în Săliștea Sibiului și Baia Sibiu, forma colindră „o excepție neatestată în alte părți“⁶³.

C. Mohanu constată că termenul *preucă*, cu sensul de ceată de colindători, nu este întâlnit în culegerile de colinde mai vechi sau mai noi și nici în dicționare, excepție făcând „*Dicționarul limbii românești*“, tipărit la Iași în 1939 de A. Scriban. Răspândirea cuvântului în Moldova este pus în legătură cu herghelia de cai, așa cum, de altfel, este atestat și în Muntenia. C. Mohanu acreditează ideea că vocabula ar proveni de la un verb din slava veche: priuciti, care are sensul de a domesticii, a obișnui pe cineva, a face ceva, a învăța într-un anumit fel. Termenul a fost întâlnit și în Țara Loviștei și în formulări de genul: „veneau băieții preucă“, cu referire la ceata de flăcăi, călăreți din alaiul ginerelui.

În satele Țării Loviștei, se alcătuiesc două preuci, ce își definește componenta în Ajunul Crăciunului. când vin în vacanță elevii și studenții. În principiu, preucile se constituie separat, dar se întâlnesc tot în Ajun pentru a-și alege vătaful. Numărul colindătorilor dintr-o preucă nu este mare, dar niciodată mai mic de șase. Împărțirea în preuci, susține C. Mohanu, este motivată de criterii artistice și teritoriale. „Pe alocuri constituirea a două cete a fost determinată nu de mărimea satului și a numărului feciorilor, ci de apartenența la o clasă socială. Oricât de mic ar fi fost numărul flăcăilor, se înjghebau două cete – sau chiar trei – potrivit diferențierii sociale a satului“⁶⁴. Această împărțire în două sau trei cete este semnalată și de Traian German și Traian Herseni. În Scorei (Țara Oltului) se alcătuiau ceata „grănițerilor“ și ceata „iobagilor“. În Dejani, au existat trei cete: cea a „boierilor“, care colinda la familiile de foști boieri, cea a „fiscalilor“, ce onora casele coloniștilor și, în sfârșit, cea a feciorilor care colinda restul satului. Sorgintea acestei ierarhii, ne spune și Ovidiu Bârlea, este feudală și ar fi dispărut până în preajma primului război mondial. Nici Țara Hațegului sau comunități din Maramureș nu au fost străine ierarhizării sociale a cetelor.

La rândul lor, preucile din Țara Loviștei se divid, conform nevoilor cântării antifonice, în strane, cuvânt care de data asta, are o etimologie clară: provine din slavonescul *strana* și făcea parte din fondul de cuvinte din practica bisericească în limba slavonă. În satul Bratovești se întâlnește și termenul strănași, ce desemnează conducătorul stranei. Subliniem că în depresiunea Loviștei, ca, de altfel, în toată România, biserica nu a fost în conflict deschis cu obiceiul colindatului. Mai mult, colindatul avea protecția morală a instituției bisericii. De altfel, ceremonialul colindatului poate fi considerat o liturghie populară în care apar personaje plămuite de imaginarul popular după textele canonice sau după evangheliile apocrife: Mântuitorul, Fecioara Maria, Sfântul Ion, Sfântul Gheorghe etc. Mărturiile lui Georg Heltai din 1522 și cele ale pastorului Andreas Mathesius din Cergăul Mic „care în memorialul din 1647 se plânge că enoriașii săi bulgari trecuți la luteranism practică colindatul lor nelegiuit“ nu sunt concludente. „Este o luptă interconfesională, luptă dată între pastorii protestanți și populația română ortodoxă“⁶⁴. Pentru pastorul protestant o asemenea manifestare era „diavolească“, nu pentru că ar fi cuprins acte păgâne, ci pentru că era o manifestare ortodoxă. S-a bătut multă monedă pe memorialul pastorului pentru a se demonstra păgânitatea colindatului la români. Când folosim păgânitate nu ne gândim la originea precreștină a colindatului ci la catalogarea colindatului ca o erezie. Colindătorii secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea își „oficiau prerogativele“ sub semnul crucii, iar biserica nu vitupera decât excesele cauzate de tumultul tinereții și de consumul exagerat de alcool: în special băutăile și vătămările, semnalate însă și în alte perioade de sărbătoare, când se consumau mari cantități de vinars, țuică sau vin. Să nu uităm, de asemenea, că și azi în Țara Loviștei, la Căineni, spre exemplu, prima persoană colindată este preotul. Alți slujitori ai bisericii, se implică în aranjarea muzicală a celor două strane. Prin urmare nici nu poate fi vorba de o dihonie în formă și fond între biserică și datina colindatului. Ar fi însemnat să existe, de facto, divergențe între comunitate și instituția

religioasă, colindatul fiind expresie cultural-tradițională a comunității. Dintr-un document care se presupune a fi semnat de Ion Codru Drăgușanu, vicecăpitan al districtului Făgăraș între 1861–1871, aflăm că „vătășia are prepuși preoții și dregătorii comunali, apoi doi patroni aleși odată cu cantorii bisericii din doi în doi ani de către comunitate“, și presupunerea aparține sociologului Traian Herseni⁶⁵.

Tehnica folosită pentru învățarea colindului este cea a simultaneității dintre text și melodie. Colindele trebuie memorate fără greșală, altminteri gazda penalizează, uneori vehement, abaterea. Norma consuetudinară este imuabilă, iar abaterea este considerată o ieșire din normalul impus de tradiție. La o repetiție din decembrie 1965, povestește C. Mohanu, „șeful băieților a întrerupt, spunând: nu e bine, e ca la Boișoara“⁶⁶. Deci și încălcarea specificității locale, este considerată ca o deviere, semn al importanței și consistenței socio-culturale și comunitare a datinei.

În ultima vreme, colindele se învață din cărți: este mai simplu și mai sigur. Școala, cadrele didactice, posesoare ale culegerilor Mohanu sau Piloii, pun la dispoziția colindătorilor volumele. Un informator ne-a declarat că înainte se învățau și alte texte, dar că în timp s-au uitat⁶⁷. Mohanu surprinde și el fenomenul, motivându-l prin lipsa cererii: Au dispărut, se pare, multe din colindele specializate, odată cu dispariția meseriilor respective sau unele colinde protocolare.

Conducătorii stranelor au îndatoriri artistice, fiind printre cei mai buni colindători. El încep primul calup de versuri și, de aceea, sunt numiți cap de strănă (Perişani, Mlăcenii, Titești, Copăcenii, Racovița, Căinenii, Robești, Balotă), șef de strănă (Cucoi), strănași (Bratovești), înaintași (Bumbuești, Gruitul Lupului, Boișoara, Găujani, Greblești, Călinești și Projeni)⁶⁸.

O strănă cântă, deci, două versuri din colind, strana următoare continuă cu alte două versuri și refrenul. Este binecunoscută și tehnica intrării unei strane pe finalul versului celeilalte strane. Din unele relatări „în trecut strana a doua intra întotdeauna reluând ultimul vers cântat de strana precedentă.... Astăzi repetarea versurilor se face mai rar. Am întâlnit-o în toate satele la colindele intitulate „Ziori“⁶⁹.

Multe din funcțiile și atribuțiile cetașilor s-au pierdut. Preuca nu mare are azi casier, strângerea banilor revenindu-i tot vătăfului. „Iapa“ adună colacii, carnea, brânza sau țuica (Bratovoiești, Clocotici, Copăcenii, Racovița, Căinenii, Călinești, Proieni, Săliște, Mălaia, Ciunget, Voineasa). În alte sate cel care adună produse alimentare se numește „măgarul băieților“ (Cucoi, Bumbuești, Boișoara, Gruitul Lupului, Greblești, Robești, Balota), „desăgarul“ (Titești, Găujani, sau „povolnic“, Perişani-Mlăcenii).

Ca și în Transilvania, în Țara Loviștei „terminologia folosită în organizarea cetei este cât se poate de felurită, pestriță, alcătuită din elemente venite din epoci și domenii diferite“⁷⁰. Se întâlnesc termeni arhaici împrumutați din ierarhia feudală administrativă, din ierarhia militară austro-ungară, din cea actuală, neologisme, sau o terminologie parodiatoare. Date complexe și amănunțite aflăm din studiile lui Traian German, Traian Herseni, Ilarion Cocîșiu și dintr-o prăvilă a cetei din Cârța-Sibiu, unde ceata este apropiată ca alcătuire, prerogative, atribuții, cu cele din Țara Loviștei, apropiere firească dacă ținem cont de învecinarea geografică și de transferul masiv de ungureni spre Loviște; pravila a fost publicată în revista „Familia“ în 1903 și cuprinde, printre altele, obligațiile religioase ale cetei și colindătorilor. Chiar dacă în Țara Loviștei nu sunt consemnate documente scrise cu privire la drepturile și obligațiile cetei există un cod moral care reglementează comportamentul, cod încă operant ce interzice excesele: alcoolul este acceptat doar în măsura în care stimulează predispoziția către voie bună; țuica colectată de la gospodarii colindanți nu este consumată în timpul colindatului, ci la masa comună, la ospăț.

Comunitățile depresiei încep colindatul fără excepție în seara Ajunului Crăciunului. C. Mohanu precizează că se colindă din casă în casă, la rând, excepție făcând Mlăcenii și Voineasa. Excepțiile sunt însă mai multe, le-am întâlnit și la Căinenii și la Mălaia sau Boișoara și, după opinia noastră, obișnuința de a colinda mai întâi personalitățile satului adică preotul, primarul, învățătorul, profesorii, a fost generală.

Costumul de colindat este cel tradițional, dar fără alte însemne fitomorfe sau zoomorfe (iederă, chimșir, poșpeang, pană) ca în Transilvania; doar în unele sate colindătorii își pun la căciulă cocardă tricoloră, practică mai nouă, se pare. În schimb, toți poartă bâta de cioban lucrată din lemn de corn după moda ungurenească; lemnul este decojit, uscat, afumat, întărit prin ungere cu unt apoi crestat și incizat cu motive geometrice. Astăzi, bâta, obiect-simbol cu multiple sensuri magico-rituale este doar un element de recuzită cu funcție pasivă. Suntem de acord cu ideea că în formele arhaice ale colindatului foarte multe simboluri obiectuale întregau caracterul magic al colindatului; informațiile secolului al XIX-lea ne confirmă desacralizarea evidentă, ocultarea structurilor magice, socializarea și estetizarea ritualului.

Începerea colindatului impune și comunității pregătiri casnice și spirituale, circumscrise respectului pentru ceremonialul care este acceptat în totalitate. Colindatul asimilează astfel atributele unui model socio-cultural distinct ce subsumează și reglează relațiile comunitare și care păstrează, elimină sau resuscitează norme și esențe spirituale impuse de tradiție.

Multe din componentele rituale ale colindatului au intrat într-o normală latență semantică. Butucul ritual, spre exemplu, care trebuia să ardă în permanență în noaptea schimbării timpului calendaristic, nu s-a mai păstrat decât sub forma focului continuu.

Butucul din ajunul Crăciunului afirmă unii cercetători, trebuie pus în legătură cu „focul“ care alimentează reînnoirea timpului, fiind unul dintre cele mai interesante relice etnografice⁷¹.

Colindatul începe de la gospodăria preotului sau primarului, după care se iau la rând toate casele, fie de la marginea satului, fie din centrul satului. Mersul pe uliță se face în liniște, în așa fel încât surpriza să trezească gazdele

din somnul inițiativ. Rolul actanților este circumscris sacrului, este inițiator, căci trezirea simbolică este sinonimă cu deșteptarea rituală din somnul profan, și, totodată, deschiderea spre o nouă lume spirituală.

Colindul de afară, care se cântă în toate satele Loviștei, se interpretează de către cele două strane, dintre care una stă la fereastră și una la ușă. Uneori, colindul se întrerupe când gazdele aprind lumina și deschid ușa de la intrare. În cazuri speciale (deces sau alte necazuri mari), gazda, după ce a ascultat colindul de afară, îndeamnă actanții – colindători spre alte case care au mai multe motive de veselie. O asemenea formă mascată de refuz, care nu este însă condamnată de colindători, este probabil de dată recentă. Informațiile mai vechi confirmă faptul că și gospodarii care aveau mort în familie primeau colindătorii. Au fost totuși cazuri când lumina nu s-a aprins și ușa nu s-a deschis. Într-o comunitate restrânsă, se știe sigur dacă gazda este sau nu acasă. Refuzul de a primi colindătorii, fără o motivație cât se poate de serioasă, este pedepsit. Aspectele generale de „descolindat” se traduc prin acte de sancționare la adresa gazdei. De obicei, se întoarce poarta curții pe dos sau aceeași poartă este cărată o bucată bună de drum și aruncată. Există însă și reversul medaliei: gospodarii necolindați chiar din motive obiective (lipsă de timp), ripostează cu amenințări și reproșuri de natură morală sau chiar cu imprecății. După cântarea colindului de afară, colindătorii sunt invitați în casă. Sunt comunități unde toate piesele repertoriului se cântă afară, la Mălaia spre exemplu. La Căineni, preucile intră doar în casa gospodarului care are fete. Afară, la fereastră, sau în fața ușii, se cântă de regulă un singur colind, cu toate că repertoriul cuprinde o diversitate mai mare.

În Racovița și Căineni, în trecut, colindătorii făceau deosebire între gospodarii mai înstăriți și cei săraci, cântând colinde diferite: la fereastra celor bogați colindul „*D-ale cui-s aceste case*” și „*Dormi-ș al mare*”, iar în casele sătenilor de rând cântau „*Supt d-umbriță*” și „*Dormi-ș al mic*”. În Mălaia, diversitatea este și mare mare. Se intonează „*Dormu-și*”, „*Vânătorii*”, colind de fereastră specializat pentru vânător, „*Judele*”, colind de fereastră la gazdă cu oi, întâlnit frecvent, mai ales în repertoriul transilvan și care se cântă doar la Mălaia, Clocotici, Gruiu Lupului, Voineasa și „*Cocoșii*”, tot colind de fereastră. Două dintre colindele repertoriului din Loviștea sunt întâlnite în toate comunitățile: unul din cele 5–6 colinde de afară și „*Ziorile*” (adică începutul și sfârșitul ceremonialului, forme esențiale de ritualizare care augmentează sacralizarea spațiului și timpului, a performerilor și receptorilor, texte ce creează premisele deșteptării gazdelor din somnul profan și asigură preceptele stării de grație divină. Cu alte cuvinte, putem considera că ritualul colindatului este o formă discursivă complexă de inițiere, un etnofact model care presupune și implică natural comunicarea, fie implicit, fie explicit⁷³ și care transmite mesaje cu și prin scenariul performării. Întâlnirea motivului zorilor și în cântecul ritual funerar „*Cântecul Zorilor*” denotă o anumită unitate a culturii tradiționale românești care „reglează comportamentul”... și care „înseamnă practic vitalitatea și funcționalitatea unui mod de a fi exprimat cultural. Deși conservatoare, într-o foarte mare măsură, cultura populară românească trăiește un prezent demitizat. Ea poate fi considerată o gramatică deteriorată căreia i se poate stabili o morfologie, dar căreia sintaxa îi funcționează deficitar⁷⁴”.

Colindătorii, după ce sunt invitați în casă cu o formulă cotidiană (poftiți, intrați în casă etc.), trec pragul locuinței gospodarului intonând colindul de intrare prin care gazdele sunt prezentate în continuare într-un spațiu solemn, la masă, alături de personaje divine ale Crăciunului, Anului Nou și Bobotezei: Dumnezeu, Bătrânul Crăciun, Dalba Bobotează, sau în așteptarea lor. Casa este îndestulată, masa este de mătase, cu ciucuri de „baibafir” (fir de aur). Întreaga gospodărie, odăile, la fel, gazdele, sunt marcate simbolic de prezența metalelor prețioase (aur și argint), apotropaice; ideea fericirii și a împlinirii traversează textele și mișcările simbolice ale colindătorilor; fetele gospodarului sunt frumoase, își așteaptă pețitorii cu masa întinsă și cu vadra plină; întreg spațiul este aureolat de bogăție și de prezența benefică a divinului.

Colindul de intrare în casă se cântă încă de la intrare, iar ritmul lui este mai alert decât cel al colindului de fereastră, mai vesel mai optimist. Finalul colindului îi găsește pe actanți, colindători și gazde, în jurul mesei în așa fel încât stranele să poată dialoga cât mai bine. 16 sate din Țara Loviștei au păstrat colindul de intrare, care cu siguranță, a fost generalizat. În anul 1975, el se cânta la Perișani, Mlăceni, Cucoi, Bratovești, Clocotici, Copăceni, Racovița, Bumbiești, Gruiu-Lupului, Căineni, Proieni⁷⁵. Ion Piloiu transcrie doar zece colinde de intrare în casă din Boișoara, Bumbiești, Bratovești, Căineni, Clocotici, Găujani, Mălaia, Mlăceni, Robești, Titești. Și informațiile celor doi folcloriști confirmă ipoteza că această subcategorie de colind a fost obligatorie. C. Mohanu susține tot ca posibil, într-o formă arhaică a colindatului, dialogul muzical al colindătorilor cu gazda, „interpretarea și răspunsul făcând parte din formula de ceremonial, formulă păstrată în esență și astăzi⁷⁶”.

Gazda și familia ei se supun normelor impuse de ceremonial. Casa, odăile, trebuie să fie curate, pregătite ca pentru sărbătoare cu simboluri fitomorfe (în special brad sau chimsir – merisor), membrii familiei trebuie să poarte haine curate, de sărbătoare. Pe masă gazda aranjează de cu seară colacul, banii și celelalte ofrande⁷⁷. La icoană se schimbă peșchirul, iar la candelă uleiul și fitilul.

Alt colind obligatoriu din osatura ceremonialului este colindul de masă care impune atmosfera solemnă. Spre deosebire de colindele protocolare, enunțative, cu o structură narativă stereotipă, colindul de masă are o diversitate narativă bogată. Într-o comunitate destul de mică, precum cea a Bumbiești, am consemnat 12 colinde din această subcategorie: Marea lor majoritate dezvoltă narații biblice (Monica Brădulescu le include în categoriile „*Edificatoare și moralizatoare*” și „*Biblice și apocrife*”) de genul: „*Colindul nașterii*”, „*Când vru Dumnezeu să nască*”, „*Colindul Precistei*”, „*Colindul lui Sfântu Ion*”, „*Colindu lui Sfântu Gheorghe*”, „*Colea jos, Doamne, mai jos*” (sau „*Colindu cu paharu*”), „*Colindul de se-mbaie*”, „*Sus în Poarta Raiului*”, „*Pometul*”, „*Colindul muncitor*”.

Colindele de masă, dincolo de rolul lor inițiator și augural, stabilesc și ordinea morală a lumii. Sunt colinde „de ascultat“, care proiectează gazdele într-un spațiu moral și purificator, propice îndeplinirii urărilor.

Culegerea Mohanu nu cuprinde colinde de masă, cu toate că în descrierea ritualului autorul precizează că ele urmează după cele de gazdă (pentru stăpânul și stăpâna casei). Ion Piloiu nominalizează doar 7 colinde de gazdă: în Ciunget, în Mălaia-Robești, Săliște și Voineasa. Ambiguitatea folosirii noțiunilor „de masă“ și „de gazdă“ nu este păgubitoare alcătuirii culegerii. În teren este foarte greu să faci diferențieri taxonomice; în unele comunități vei întâlni denumirea de colindă de masă, iar în altele același colind este colind de gazdă. Așa se face că în culegerea Mohanu colindul „*Roagă-mi-se, roagă*“, care se cântă în Săliște este colind pentru gazde, în timp ce Ion Piloiu îl plasează în categoria colindelor de fereastră.

După colindele de masă, urmează colindele specializate cântate în funcție de componența familiei, de profesiunile sau ocupațiile membrilor familiei și de vârstă. Cele mai frecvent întâlnite sunt colindele dedicate băieților și fetelor. Dacă într-o casă sunt mai mulți feciori sau fete, se colindă individual doar flăcării de însurat și fetele de măritat. O atenție deosebită se acordă copiilor de leagăn și motivele sunt lesne de dedus. Culegerile tipărite până acum și sumarele noastre cercetări de teren relevă următoarele subcategorii de colinde cu adresă: pentru un băiat (generalizat), pentru doi băieți (Boișoara, Ciunget, Clocotici, Găujani, Mălaia, Săliște, Voineasa), pentru trei băieți (Boișoara), colindă pentru soră și frate (Bumbuești), Bratovești, Căineni, Ciunget, Clocotici, Mălaia, Mlăceni, Săliște, Voineasa, pentru două surori (Boișoara), colind de fată (general). Apar însă sporadic și colindele dedicate fetei mici și nunei, fetei logodite sau văduvei sau... colinda pentru casele mari. Colindele de băiat includ și specializările profesionale. În Țara Loviștei, se păstrează doar colindul de vânător (text normal pentru o zonă în care vânătoarea a fost o ocupație importantă), colindul de oier, colindul de pădurar. Colindele de vânător, altădată răspândite, sunt restrânse în prezent și sunt adresate doar posesorilor de pușcă... sau braconierilor, cunoscuți de comunitate și acceptați. „Vânătorii“, „Cerbu runcului“, „Cine să d-aflare“, „La fântâna Iovii“ sunt texte menite să aducă noroc la vânat.

Colindele onomastice „*Colindul lu Gheorghe*“, Balota, „*Ieșit-a Ion la vorbă*“, Robești, sunt incluse tot în subcategoria colindelor de băiat, cu toate că sensul lor inițial a fost altul. În general, colindele pentru băieți și fete sunt destinate inițierii eroice sau erotice prin care eroul sau eroina escaladează pragul bărbăției printr-o luptă fantastică, mitică, sau se inițiază în taina căsătoriei prin jocul erotic.

După încheierea colindelor cu adresă, colindătorii se ridică în picioare și în momente, când solemne, când vesele, primesc darurile frumos rânduite pe masă. Este timpul când se rostește urarea darurilor, urare consemnată de C. Mohanu în satele Bratovești, Bumbuești, Brezoi, Săliște, Mălaia, Ciunget, Voineasa, dar și alegoria amplă și presărată cu elemente umoristice (asemănătoare plugușorului ca structură narativă), numită „*Urarea colacului*“ sau „*Minciuna colacului*“. „Orațiile darurilor primite de colindători sunt sporadic cunoscute, întrucât cei mai mulți colindători le-au neglijat. Din atestările de până acum, ele sunt răspândite pe o arie mult mai restrânsă decât colindele, fiind întâlnite numai în Transilvania sud-estică, iar, în sud, numai în Țara Loviștei. Pretutindeni răspândită în aria amintită e urarea colacului, dovadă indirectă a importanței colacului ca ofrandă primitivă din ofrandele pământului“⁷⁸. Fără îndoială, gestul oferirii darurilor ce face parte din scenariul ritualului colindatului, este o secvență extrem de importantă și încărcată de semnificații atât mitice cât și creștine. Copturile rituale din grâu (la ele ne referim în primul rând) se întâlnesc (în diverse registre rituale) în majoritatea sărbătorilor românești ce stau sub pecetea sacralului. Colacul (cuvânt derivat din slavonescul kolo – roată) este „dăruit ca ofrandă rituală în diferite ocazii preoților (ca mijlocitori ai relației cu divinitatea sau cu spiritele strămoșilor), totodată, dăruit săracilor, copiilor, rudelor, vecinilor, în genere, participanților la un eveniment“⁷⁹. Acumulând o simbolică întru totul pozitivă, colacul este un mijlocitor benefic în comunicarea tradițională dintre membrii comunității, inclusiv în ritualurile funerare, unde colacul înlesnește legătura dintre existență și post-existență sau ușurează călătoria extramundănă. De altfel, în Loviștea am înregistrat și alte copturi cu funcție rituale specifice spațiului românesc, în special oltenesc: colacul de botez, colacul de scăldătoare, colacul de dat la grindă, „azma“ miresei, colacii de mort. Multe din credințele de aici se circumscriu ideii că „de fiecare boabă de grâu e întipărită fața lui Hristos, credință ce izvorăște din legendele despre originea grâului din trupul lui Hristos și al lui Dumnezeu“⁸⁰. Cercetătorii folclorului românesc sunt de acord că din structurile culturale arhaice (chiar fragmentare cum i se prezintă azi) se poate decela și contura pregnant o divinitate agrară, existență foarte des întâlnită și la alte popoare vechi.

Este de la sine înțeles că într-o societate desacralizată, unde ritualul funcționează mai mult prin determinări sociale și estetice, darul, în copturi de grâu sau în alte produse, devine o prestație contractuală. „Acesta nu atenuază fațeta ceremonială sau rituală, care conduce inerent la sensul de gratuitate (din punct de vedere material)“⁸¹.

Masa, în jurul căreia se așază colindătorii și gazdele, este un spațiu sacru, benefic cu puteri augurale sau propitiative. Masa este un simbol al belșugului și al stării de fericire. În cultura tradițională românească, raial este similar unui spațiu în care tronează mese încărcate de bunătăți. Un fel de corn al abundenței ce veselește și bucură pe cei buni și drepți.

În secvența rituală a gesturilor oblativă, am întâlnit și rituri mărunte de fertilitate, fecunditate și apotropaice: „iapa“ (persoana care adună darurile alimentare) este lovită peste picioare cu făcălețul și sare precum capra în jocul cu același nume.

Ultimul cântec ritual pe care îl intonează colindătorii, este colindul de ieșire din casă (după terminologia Piloiu; C. Mohanu îl numește colind de plecare) și cuprinde sensuri augurale; el se cântă tot în jurul mesei și, din informațiile noastre, este atestat în toate satele Loviștei. C. Mohanu remarcă faptul că există o mare asemănare (narativă) a

discursului poetic între colindele de intrare în casă și colindele de plecare, ceea ce conferă colindatului șansa unui ritual cât se poate de coerent și de bine structurat; am asemăna colindatul cu o piesă antică ce respectă reguli de spațiu, timp, estetice.

În contextul culturii populare românești, colindatul este o creație sincretică ale cărei sensuri inițiale s-au opacizat, dar care își păstrează încă prospețimea și care încă reglează comportamente pentru că reprezintă și este acceptat ca un model; un model conservator și bine conservat, un model care implică sensurile primordiale ale vieții: relația cu divinitatea, aspirația către echilibru. Colindatul s-a păstrat până astăzi tocmai pentru că are un impact profund asupra comunității fiind, de fapt, o matrice culturală ce reglează comportamentul social, moral etc.

Colindul de plecare marchează încheierea colindatului „cu adresă” după care cele două preuci se întâlnesc și purced la pregătirea cântării „Ziorilor”, care se intonează la marginea sau în centrul satului, pe o înălțime (deal) sau chiar în clopotnița bisericii. „Cu excepția satelor de pe Valea Lotrului în care „Ziorile” constituie numai colind de fereastră (Brezoi, Săliște, Mălaia, Ciunget, Voineasa), în toate celelalte sate, *Ziorile* sunt cântate și la terminarea colindatului”⁸².

Colindul „*Ziorile*” este în opinia noastră un relict. Nu împărtășim prin urmare opiniile lui Ovidiu Bârlea și Traian Herțeni, conform cărora colindul „*Ziorilor*” este de factură recentă⁸³.

Petru Caraman și parțial Octavian Buhociu considerau „*Ziorile*” un element al cultului morților; C. Mohanu afirma cu îndreptățire că acest colind era dedicat tinerilor morți.

Odată invocate zorile, colindătorii se îndreaptă spre locul comun de campestre: la casa vătafului, la gospodăria unde au făcut pregătirile; aici își evaluează atât prestația, cât și darurile primite și fixează locul și data ospățului comun, masa băieților. Ulterior vor fi tocmiți lăutarii, bucătăreasa și magazinerul (chelarul). Rolul ritual al cetei va continua cu aceeași intensitate până la Bobotează; se vor organiza hore (ca în Mărginimea Sibiului) și se va media marea masă a băieților. Omogenitatea cetei, rezultat al specializării membrilor ei, dar și al legăturilor spirituale dintre cetași, conferă sărbătorilor de iarnă dintre Crăciun și Bobotează (12 zile încărcate de simbolismul sacrului, zile care în opinia etnologului Ion Ghinoiu⁸⁴ sintetizează simbolic anul calendaristic) un statut aparte egalat poate doar de Ciclul pascal, când vechile sensuri ale fertilității și fecundității se împleteau cu cele augurale și apotropaice sau cu cele inițiatice.

Masa băieților se organizează fie în a doua zi a Crăciunului (Titești, Bratovești, Găujani, Greblești, Robești, Călinești, Proieni, Brezoi, Săliște), fie a treia zi a Crăciunului (Căineni) fie în ziua Anului Nou (Gruieu Lupului, Copăcenii, Clocotici, Bumbuiești), fie în ziua Sfântului Ion (Perișani, Mlăcenii, Cucoi, Racoviță). În unele comunități, invitarea la masă se face conform uzanțelor din ceremonialul nunții: un tânăr, numit de ceată, va trece cu plosca de țuică pe la toți cei care urmează să participe la ospăț. Precizăm că fetele, care sunt invitate cu o zi înainte sau chiar în ziua petrecerii, vor contribui la ospăț cu produse alimentare și băutură.

Repertoriul lăutarilor este cel obișnuit de nuntă, insistându-se asupra cântecelor de joc. Fetele care au fost colindate și care sunt nubile vor petrece alături de feciori, dar sub supravegherea părinților. Am putea spune că este vorba de o masă rituală a întregii comunități cu sensuri inițiatice premaritale. Ofelia Văduva constata că astfel de ospete organizate în intervalul de timp dintre Crăciun și Bobotează cumulează și sensul înnoirii simbolice a anului prin conotația lor sărbătorească⁸⁵. Totodată, „ospățul este o formă specifică de manifestare a relațiilor sociale, a coeziunii grupului și o formă particulară de consumare a hranei a cărei valoare simbolică, amplificată față de cotidian, plasează masa în sfera spirituală”⁸⁶.

Desfășurarea ca atare a actului alimentar ce are loc în timpul sacru, comportă și excesele, adică orgia, în sens mitologic, explicată și motivată și de Freud, Jung și, chiar de Mircea Eliade, ca o necesitate a exprimării forțelor vitale, o eliberare a limitelor dintre om, societate, zei. „Masa de sărbătoare are o subliniată dimensiune socială, tradusă printr-o participare cât mai numeroasă a comunității la ea, ocazie a sudării legăturilor umane și reafirmării solidarității tradiționale”⁸⁷.

Atanasie Marian Marienescu, în urmă cu un secol și jumătate, stabilea legăturile morfologice și sintactice dintre sărbătoarea romană a Saturnarilor și ospățul comun de după colindat. Petru Caraman lărgea și motiva aserțiunea, sugerând că între Crăciun și Saturnalii sunt uimitoare analogii; argumentația este susținută mai ales de „ospetele îmbelșugate (...) de unde zicătoarea „*Crăciunul sătului*”, în contrast cu „*Paștele fudului*” și în special de ospățul feciorilor de la sfârșitul colindatului”⁸⁸.

Ovidiu Bârlea cataloghează exemplar rolul și semnificațiile ospățului sau mutațiile rituale ale acestuia, „zi care reprezintă desigur, faza cea mai veche a obiceiului. Prin evoluție, acesta și-a pierdut treptat semnificația inițială și ospățul a devenit mai mult un prilej de petrecere. Ceata colindătorilor flăcăi ne apare astfel ca o formă de inițiere, de trecere de la copilărie la bărbăție și în această ipostază, flăcăii aveau anumite prerogative între altele, probabil, și cele de felicitare de început de an și de a organiza ospățul comun în cinstea colectivității și a înaintașilor”⁸⁹. Să nu uităm deci că ospățul comun a avut și rolul de masă a străbunilor. Credințele acumulate în culegerile de specialitate și chiar memoria comunităților și din Țara Loviștei vin în sprijinul afirmației. Informațiile cuprinse în chestionarele Hașdeu și Densușianu relevă că la marile sărbători religioase ale românilor, spiritele morților vin să întrească lumea. Avem de-a face, cum susținea și Mircea Eliade cu o „renovație”, cu o reiterare a cosmogoniei⁹⁰. Că îmbunarea morților și tratarea lor cu atenția cuvenită erau și în atenția colindătorilor sunt argumentate de câteva practici rituale cât se poate de sugestive: colindul mortului, care este semnalat în Transilvania, dar care în opinia noastră s-a cântat și în Loviștea, ofranda colacului, alte practici, precum pomenile din ziua Crăciunului, de Sâmbăta morților, de Anul Nou, de Bobotează, colindele înfipte la morminte de copii și pomana la mormânt etc.

„Practicile legate de cultul morților se efectuau cu mare grijă pentru a câștiga, probabil, bunăvoința spiritelor morților prin nesfârșite acte de divinație care reumpleau perioada dintre Crăciun și Bobotează”⁹¹.

Ultima secvență ceremonială a scenariului colindatului este aceea a Iordănițului pe care am întâlnit-o în toate satele Loviștei. Obiceiul amintește în bună măsură de narația oltenească: ceata de colindători (care-și păstrează împărțirea în strane) trece pe la casele gospodarilor, unde-i va iordăni pe membrii familiilor cu apă sfințită. Recuzita obiceiului se compune dintr-o căldare de aramă (arama este un metal cu valențe apotropaice), mănunchiul de busuioc (și el plantă cu virtuți magice atestate, folosit în oniromancie și divinație). Sunt stropiți cu apa lustrală și apotropaică și sătenii întâlniți pe uliți, indiferent de vârstă sau sex. Consistența acțiunilor cetei din ziua Sfântului Ion (obiceiul se practică în ziua de 7 ianuarie; în noaptea dintre 6 spre 7 ianuarie, în comunități, lăutarii umblă prin sat și cântă „zăuritul”, un cîntec lumesc ce amintește foarte puțin de „Ziorile” consacrate) se înscrie în practicile sărbătorii Bobotezei, când actele rituale de stropire udare sau spălare (abluțiuni parțiale) au sens apotropaic și purificator.

Ion Ghinoiu consideră că Boboteaza „cuprinde motive specifice tuturor zilelor de renovare a timpului. Totuși practica specifică zilei de 6 ianuarie se legă de alungarea spiritelor rele în lăcașurile lor subpământene, purificarea văzduhului prin zgomote, stropitul cu aghiazmă al vitelor, caselor, construcțiilor anexe, încurarea cailor”⁹².

Prin analiza amănunțită a componentelor obiceiului (fragmente de ritual, gesturi, semne, simboluri, texte, recuzită etc.) se poate ajunge la concluzia că și iordănițul este un fragment de cultură tradițională sincretică și stratificată ce amintește de botezul inițiat al Mântuitorului, dar și de sensurile mai vechi ale culturii precreștine.

Constantin Mohanu aprecia că obiceiul iordănițului oferă Loviștei „o autentică originalitate”; autorul include practicile din ziua Bobotezei și a Sfântului Ioan Botezătorul pe linia argumentelor cuprinderii colindatului Loviștean în spațiul cultural al Olteniei. După informațiile noastre însă obiceiul iordănițului se practică și în Mărginimea Sibiului; Traian Herseni semnală același lucru: „În ziua de Sfântul Ion se întrunesc amândouă cete de feciori (...). La jugul boilor se pune câte o „hăgâncă de brad”. (...) După ce gată pregătirile, se strâng cu toții în fața bisericii, cu satul întreg, după slujbă (leturghie) și se duc la râu (...). Ceilalți feciori din ceată iau pe rând câte un Ion și-l duc în apă, unde îl înmoaie cu picioarele în râu (...)”⁹³.

Semnalăm, în treacăt, în finalul descrierii ceremonialului colindatului din Țara Loviștei că la Căineni, în dimineața zilei de 8 ianuarie, se organiza o nuntă carnavalescă.

Cap. IV. Clasificări. Repertoriu

Clasificările au în general rol didactic. Ele se întocmesc pentru a oferi culegătorilor și altor specialiști posibilitatea de a cuprinde și de a clasa științific un gen sau o specie literară. Asemenea clasificări sunt întâlnite și în istorie, filozofie, biologie, științe matematice etc.

Ceea ce permite și înlesnește clasificarea este structura părților componente, precum și a întregului. „Structura este cea desemnare a vizibilului, care, printr-un fel de triere prelingvistică, îi permite să se transcrie în limbaj”⁹⁴. Printr-o translație epistemologică, putem considera că, cel puțin în cazul genului epic, „structura narativă și toate elementele pe care le incumbă și metoda decodării elementelor – rare sau numeroase – care vor servi drept caractere”⁹⁵ sunt suficiente pentru alcătuirea unei clasificări.

Pornind de la narație (în sensul de povestire, istorisire), Alexandru Rosetti întocmește prima clasificare a colindelor românești în *colinde religioase*, producții epice în versuri, de origine literară, având subiecte referitoare, de cele mai multe ori, la Isus Cristos și „*colinde sociale* cu un profund caracter liric adaptate după situația celor în fața cărora se poate cânta”⁹⁶. Trecând peste interpretările autorului asupra originii colindelor religioase, vom preciza că multe din tipurile propuse sunt valabile și azi. Sunt identificate astfel, colindele mitologice (cele care cuprind elemente mitice. Alexandru Rosetti afirma că tipul colindei ce narează nașterea lui Isus din piatră este mitologică), colinde cu subiecte luate din Vechiul Testament, colinde care conțin teme din Noul Testament, colinde inspirate din viațile sfinților, colinde cu subiecte izvorâte din cărțile populare⁹⁷. Alexandru Rosetti propune și o a doua clasificare, fără a denumii însă criteriile: colinde care povestesc nașterea, viața și moartea lui Isus Cristos, colinde edificatoare (terminologie preluată și de Monica Brătulescu), colinde care povestesc întâmplări din viațile sfinților, colinde cosmogonice și colinde în care se răsfrânge felul propriu al poporului de a privi și a judeca viața și cele înconjurătoare, tip pe care îl subdivide în:

- a) acelea care reprezintă vechile mituri păgâne;
- b) elemente împrumutate din literatura scrisă;
- c) elemente izvorâte din psihologia poporului.

Fin teoretician, Alexandru Rosetti remarcă faptul că aceste tipuri și subtipuri nu există în stare pură și că în aceeași colindă elementele se întrepătrund, intuind mai bine decât predecesorii și contemporanii caracterul cultural stratificat al colindei. Și totuși, limitele clasificării întocmite de Alexandru Rosetti sunt surprinse exemplar de Ovidiu Bârlea⁹⁸. Este vorba despre includerea unor cântece de stea (de genul „Adam izgonit din Rai” și „Trei crai de la răsărit”) în specia colindei, precum și exagerarea originii culte și semiculte a colindei. Dar, repetăm, marele merit al autorului studiului asupra colindei religioase, este acela de a fi identificat suprapunerile culturale ce atestă colinda ca o specie arhaică, dar permeabilă la influențe spirituale diferite: stratul mitic precreștin, stratul religios și cel popular.

Oricum, clasificarea Rosetti este superioară celor ulterioare, care, în marea majoritate clasificau colindele în laice și religioase.

Marii specialiști ai colindului și colindatului (ne referim în special la Petru Caraman, Traian Herseni și Ovidiu Bârlea) nu s-au ocupat propriu-zis de clasificări. Petru Caraman, împarte totuși colindele, în funcție de momentul comiterii ritualului, în două grupe: I. Colinde cântate afară, de obicei la fereastră, care au mai totdeauna un caracter general; II. Colinde cântate înăuntru, închinare sau speciale (specializate după o terminologie actuală). Din prima categorie, fac parte, după opinia lui Petru Caraman, colindul de fereastră sau colindul de afară și colindul cel mare, numit colindul casei, iar din categoria colindelor generale, colindele pentru gospodari, colinde pentru gospodine, flăcăi, fată mare, logodiți, însurăței, văduvă, bătrâni, pentru copiii și sugari, colinde pentru preot, hangiu, cioban, pescar, negustor, soldat, voinic străin, colinde pentru morți. După cum remarcăm, nu este vorba de o tipologie propriu-zisă cât mai ales de o împărțire (corectă, de altfel), pe care autorul o face doar cu scopul de a demonstra afirmațiile.

Marea izbândă în realizarea indicelui tipologic al colindei aparține cercetătoarei Monica Brădulescu. Și reușita este incontestabilă, chiar dacă uneori timpul este necruțator. Sigur, clasificării Brădulescu i se pot reproșa unele incongruențe sau forțări, sau omisiuni care sunt inerente și explicabile într-o asemenea cuprindere. Așa, de pildă, multe din colindele protocolare cuprinse în indexul Brădulescu, conțin elemente cosmogonice, iar multe din colindele cosmogonice sunt, de fapt, în opinia noastră, biblice. În același timp, colindele specializate pentru flăcău și fată precum și cele cuprinse în categoria familială puteau fi incluse în alte subtipuri, considerând că specializarea nu poate constitui o argumentație suficientă pentru o cuprindere tipologică, cuprindere ce se face în special pe baza motivelor. Colindele cu subiecte biblice sunt împărțite în „*Edificatoare și moralizatoare*” și „*Biblice și apocrife*”, dar, de foarte multe ori, aceste împărțiri sunt aleatorii, nesiguranță ce-și are originea în faptul că nu există bariere strict tematice și, de cele mai multe ori, o colindă poate fi inclusă fără greutate în mai multe categorii. Oricum, așa cum afirmăm, clasificarea Brădulescu este încă operantă și, în acest context, orice observație este cel puțin fastidioasă.

În ceea ce privește Țara Loviștei, indexul Brădulescu are totuși omisiuni, unele dintre ele importante și, probabil, asemenea scăpări pot fi întâlnite și în alte zone. Pentru a identifica colindele din Țara Loviștei, cercetătoarea s-a folosit de înregistrările aflate în arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, precum și de insignifiantele culegeri aparținând lui N. Ionescu și T. Pamfile. Culegerea C. Mohanu, care apăruse în 1975, nu a intrat în atenția autoarei.

Indexul Brădulescu include 40 de tipuri de colinde din Țara Loviștei, după cum urmează: I. *Colinde protocolare*: tipul 1: *Colindătorul și gazda* (consemnat la Bumbuești); tipul 10 A: *Gazda și porumbeii* (Mlăceni, Periș); tipul 16. *Casă mândră* (Mlăceni, Găujani); II. *Colinde cosmogonice*: tipul 26 A, 26 Aa. *Veșmânt împodobit cu astre* (Mlăceni). Tipul 28. *Ziorile* (Bumbuești), tipul 30. *Mana câmpului* (Mlăceni); III. *Profesionale*: tipul 36 F. *Miorița* (Mlăceni); tipul 49 B. *Vămeșoaica* (atestat de T. Pamfile la Titești); tipul 52, *Dulful, monstrul marin* (Bumbuești) (Boișoara); tipul 53 B. *Șarpele* (Bumbuești); tipul 54. *Vânarea*; IV. *Flăcăul și fata*: tipul 80 A, 80 D. *Leagăn de mătase* (Bumbuești); tipul 83. *Fata care și-a pierdut salba* (Mlăceni); tipul 88. *Porumbeii și peștorii* (Mlăceni); tipul 97. *Merele și mieii* (Bumbuești, Găujani, Boișoara); tipul 104. *Peștorului, mărul, inelul și cununa* (Boișoara, Găujani); tipul 109 B. *Voinicul rezemat de zid* (Mlăceni); tipul 115. *Convoiul cu prizonieri și alegerea miresei* (Boișoara, Găujani); tipul 116. *Tocmirea zestrei* (Boișoara, Găujani); V. *Familiale*: tipul 124. *Fericirea de a avea copii* (Bumbuești, Găujani); tipul 130. *Părinte cu trei feciori* (atestat de T. Pamfile); tipul 131 a. *Copil ca șef al oștirii*; (Bumbuești); tipul 134 B. *Fratele, sora și peștorii* (Mlăceni, Bumbuești); tipul 136. *Cununa pentru fini* (Boișoara, Găujani); tipul 137. *Darul nașului* (Mlăceni, Bumbuești); VI. *Edificatoare și moralizatoare*: tipul 139. *Doi frați răsplătiți de domni cu moșii* (Mlăceni, Bumbuești); tipul 160 B.a. *Om bun în preajma sfinților* (atestat de T. Pamfile la Căineni); tipul 165. *Sfârșitul lumii* (Bumbuești); VII. *Biblice și apocrife*: tipul 167. *Vestea morții* (Mlăceni, Boișoara); tipul 168 B. *Maica Domnului, Ostilitatea și bunăvoința pomilor și dobitoacelor* (Mlăceni); tipul 170 A, 170 B. *Nașterea lui Isus și solii* (Mlăceni, Boișoara, Bumbuești); tipul 172. *Uciderea pruncilor* (Bumbuești); tipul 173. *Botezul* (Bumbuești); tipul 175. *Sfânta Vineri și cetatea lui Irod* (Bumbuești); tipul 176. *Maica Domnului cu pruncul în brațe și slujba la mănăstire* (Bumbuești); tipul 178. *Slujba în mănăstire* (Mlăceni, Boișoara, Găujani); tipul 178. *Slujba în mănăstire* (Mlăceni, Boișoara, Găujani); tipul 179. *Mănăstirea și corabia* (Bumbuești, Boișoara); tipul 187. *Originea grăului, vinului și mirului* (atestat de C. Brăiloiu la Bumbuești și Găujani); tipul 190. *Isus închis într-un bloc de piatră* (Găujani, Mlăceni, Boișoara).

Indexul tipologic Brădulescu omite câteva tipuri importante de colinde din Țara Loviștei. Astfel, tipul 55, *Leul*, care nu este cuprins în index, este atestat de culegerile Piloiu și Mohanu la Săliște și Brezoi. Colinda protocolară este bogată în Țara Loviștei. Indexul Brădulescu nu atestă însă tipul 12. *Darurile colindătorilor*, tipul 17. *Lauda belșugului* și tipul 21. *Crăciun călare*. La categoria colinde cosmogonice, o scăpare importantă: tipul 23. *Facerea lumii*, iar la categoria edificatoare și moralizatoare, tipul 154. *Disputa dintre sfinți*. Fără îndoială, că omisiunile într-o asemenea mare întreprindere sunt inerente. Amploarea scapă uneori nuanțele. Poate că ar fi vremea să se întocmească și indexuri zonale, chiar dacă o asemenea încercare poate părea nefirească, după întocmirea indexului general.

Așa cum am afirmat deja, repertoriul de colinde din Țara Loviștei este bogat, temele și motivele majore ale colindatului românesc se regăsesc și aici. Noi nu am proceda neapărat la catalogarea repertoriului ca fiind muntenesc (așa cum face C. Mohanu), dar nici transilvănean. Studiul atent al repertoriului denotă, dincolo de specificitatea firească (indexul Brădulescu atestă chiar un colind întâlnit numai în Lovișteea; este vorba de tipul 139 – *Doi frați răsplătiți de Domn cu moșii*, înregistrat la Mlăceni-Periș, dar și la Boișoara drept colind de băiat, consemnat în

culegerea Piloii tot la Boișoara sub titlul „*Cine-mi vine, cine-mi vine*” și în culegerea Mohanu sub același titlu; de remarcat este faptul că Mohanu culegea textul de la Petre Menchiu, iar Piloii de la nepotul acestuia), zone comune repertoriale și cu repertoriul muntean, dar și cu cel transilvan. Este totuși evident, cum sublinia și Monica Brădulescu, că stilul muntenesc are un bogat caracter epic, iar lungimile se datorează enumerărilor, tautologiilor, repetițiilor, stil care se regăsește și în discursul loviștean. Și totuși, nu se poate trasa o graniță imuabilă între cele două cuprinderi repertoriale, atât la nivelul narațiilor (teme, motive) cât și stilistic. Țara Loviștei are un statut aparte, datorat poziției geografice de zonă tampon, permeabilă însă, fără îndoială, influențelor și dinspre Transilvania, dar și dinspre Muntenia. O influență mai mult intuită sau dedusă decât demonstrată pentru că repertoriul loviștean este unul cristalizat, foarte bine motivat prin ceremonial și foarte bine structurat în timp și spațiu.

Ceremonialul muntenesc din zona Muscel spre exemplu, cuprinde colinde de casă, de gazdă și gospodar, colinde de tânăr însurat, de fată mare, de fată logodită de tineri însurați, de tânără nevestă, colinde frate și soră, de fetiță mică, de copil, colinde de bătrâni, de văduvă sau colinde profesionale: colindul preotului și al lui Dumnezeu, colindul omului bogat și milostiv, colinde pentru ciobani, colinde de vânător. Aceeași diversitate tematică o întâlnim însă și în Țara Loviștei, dar și în Transilvania. În acest context, orice afirmație tranșantă cu privire la repertoriul colindei este periculoasă. Colindatul în ceată a avut o răspândire mare în arealul cultural românesc și, grație, multitudinii funcțiilor și funcționalităților sale, poartă amprenta unui ritual cât se poate de conservator.

O analiză atentă a fiecărui text în parte, raportat la indexul Brădulescu ne arată că, din cele 45 de tipuri înregistrate în Țara Loviștei, 31 de texte sunt comune repertoriului muntenesc și transilvănean¹⁰⁰, 11 texte sunt specifice numai Transilvaniei și doar 4 texte au răspândire numai în Muntenia. Ni se pare evidentă ideea că Țara Loviștei este un spațiu de interferență, dar bine conturat cultural, cel puțin la nivelul colindatului. Fără îndoială că schimbul de populație cu Mărginimea Sibiului și, în special, transumanța și-au lăsat amprenta și asupra producțiilor culturale tradiționale. Invocarea stilului ca principiu al diferențierii regionale trebuie folosit, de asemenea, cu prudență dat fiind faptul că în circulația contemporană s-au produs frecvente întrepătrunderi stilistice. „Desigur, faptul că un tip de colindă este astăzi absent sau sporadic reprezentat într-o regiune, nu exclude posibilitatea ca în trecut să fi cunoscut o mare difuziune. Argumente mult mai sigure pentru determinarea repertoriilor regionale și a repertoriului comun celor două regiuni (Muntenia, Transilvania) s-au obținut prin confruntarea datelor deduse din circulația contemporană a colindei cu mențiunile din tipăriturile mai vechi. Astfel am considerat că aparținând unui fond comun, colinde care circulă astăzi doar într-o singură regiune, dar care, în trecut, au fost semnalate de către culegători în alte zone”¹⁰¹.

Chiar și la nivelul colindelor protocolare sau biblice, Țara Loviștei nu poate fi circumscrisă doar Munteniei. Culegerile muntenesti și mai vechi și mai noi atestă un număr mic de colinde din categoria celor numite mai sus, pe când Țara Loviștei, dimpotrivă, are un mare număr de texte de această factură. La Boișoara, spre exemplu, din 19 texte, înglobate în repertoriul actual, 11 au subiecte, teme, motive, să le zicem mitologice, după terminologia Brădulescu (în special colindele specializate, inclusiv o parte a colindei protocolare și Ziorile), iar 8 colinde pot fi considerate biblice (după aceeași terminologie), adică 40% din repertoriu, colinde cu subiecte biblice legate de viața și faptele Mântuitorului cu trimiteri narative la evangheliile canonice, dar mai ales la evangheliile apocrife; textele menționate sunt texte de ascultat, colinde de masă. În aceeași ordine de idei, din cele 40 de tipuri semnalate de indexul Brădulescu în Țara Loviștei, 14 sunt biblice, adică o proporție de 30%.

Ceea ce remarcăm în repertoriul loviștean este îmbinarea armonioasă a textelor care pregătesc coborârea și impunerea sacrului ca întoarcere la lumea ideală și a textelor de ascultat în care sunt narate într-un stil propriu, specific culturii tradițional-oral, episoade biblice. „Folclorul viu operează cu unități mobile; contopirea unor elemente, împrumutul, nu constituie un proces de compoziție minor sau ilicit, ci un proces fundamental, definitoriu. Desigur, capacitatea poeziei populare de a se prolifera prin variante se realizează în grade și la nivele diferite: prin asamblarea unor unități mai mari – serii de motive dotate cu o coeziune interioară – prin asociația dintre acestea cu unități mai mici, ca și prin orientarea caleidoscopică a motivelor. Chiar și seriile de motive, agregate relativ stabile în timp, sau prin trecerea de la un gen la altul, se pot descompune în unități mai mici care la rândul lor pot intra în combinație”¹⁰². Exemplare ni se par formulările autoarei studiului și indexului tematic al colindului și ele ne motivează să credem că determinările colindă mitologică sau biblică, nu există într-o pură realitate. Combinațiile sunt atât de surprinzătoare și atât de greu de definit, încât scapă oricărei încercări de strunire tipologică, pentru a servi interesele rituale, după cum afirma Constantin Brăiloiu¹⁰³.

Cap. V. Colinda, structură culturală sincretică

O istorie a cercetărilor asupra originii colindei, în perimetrul cultural românesc ar fi în măsură să reifice și să lămurească suficient, nu adevărul cu privire la această controversată problematică, cât, mai ales, eforturile științifice pe care generații întregi de cărturari și de etnologi munteni, moldoveni, transilvăneni le-au dăruit elucidării originii și sensurilor colindatului. De la Dimitrie Cantemir, până la cercetătorii de azi, un timp istoric relativ mare, s-au tipărit foarte multe pagini, s-au purtat vii și uneori pătimașe controverse. Cu toate acestea nu s-a ajuns la formulări peremptorii. Și azi, originea acestui etnofact tulburător și evoluția lui istorică implică divergențe de interpretare, nu la nivelul nuanțelor, ci de fond.

Se pare că interpretările maximaliste (acelea care exagerau o sursă sau alta) exclusiviste, aveau și motivații străine de ceea ce definește, cel puțin moral, științificul, chiar dacă uneori venea ca o formă de apărare și de autoconservare, față de alte teorii false și, mai grav, răuvoitoare, cu privire la originea și la continuitatea poporului, istoriei și a culturii românilor. D. Cantemir sublinia pentru prima dată importanța substratului cultural dac, dar acorda colindei caracteristicile și originea romană, accentuând ideea purității latine a culturii.

De la Dimitrie Cantemir, care plasa originea colindei în „Calendele romane“, trecând apoi prin ideea purității latine a culturii tradiționale, inițiată de Școala Ardeleană, care a făcut carieră vreme de un secol și mai bine, prin atitudinea moderatoare a savantului Hașdeu, până la postulările mitologizante ale sec. XX, este o cale foarte lungă care, din fericire, a fost însoțită și de culegeri masive, fundamentale, fără de care cultura română ar fi pauperă.

În ceea ce ne privește, ne este cât se poate de greu să avem o idee personală cu privire la originea colindei și colindatului. Drumul către convingeri și formulări personale sau adoptări de poziții trebuie precedat obligatoriu de studii atent și exigent al studiilor anterioare. Cu alte cuvinte încercăm o apropiere pe cât posibilă obiectivă asupra etnofactului, fără înfrumusețări inutile, dar și fără formulări irefutabile sau contestări totale. În ultimă instanță, cultura tradițională nu are nevoie nici de panegirice, iar negările iconoclaste o lasă rece; ea funcționează prin ea însăși, prin propria ei oportunitate.

Nu ne propunem de asemenea să teoretizăm asupra conceptelor de structură și sincretism. Accepțiunea în care le folosim este preluată în sens didactic, iar motivația utilizării lor este argumentată de reușitele unor studii recente¹⁰⁴, unde sincretismul cultural se dovedește cât se poate de operant la nivelul limbajelor și în procesul comunicării. Ne-am însușit de asemenea, concluziile propuse de Sabina Ispas, care consideră că „textele de colind, departe de a alcătui un bloc unitar, pe ansamblul repertoriului, aparțin mai multor straturi succesive, a căror ordine de apariție în timp ar putea fi stabilită cu un oarecare grad de comparație“¹⁰⁵. Acceptăm, prin urmare, ideea stratificării culturale a colindelor; de altfel, termenul de sincretism (în etnologie) cuprinde o multitudine de sensuri, dintre care amintim contopirea unor arte diferite (literatură, muzică, dans), dar și fuziunea credințelor și riturilor unor religii diferite sau a atribuțiilor unor divinități diferite în persoana unei singure divinități¹⁰⁶. Vom preciza că stratificarea implică nu numai repertoriul propriu-zis, dar și la nivelul nucleului de bază, deci la nivelul motivelor.

Sabina Ispas în lucrarea amintită, preciza că stratificările colindei ar cuprinde trei etape distincte. „Primul strat, cel mai vechi, dezvoltă o simbolică creștină legată de credința din începuturi, din perioada imediat următoare a apostolatului mergând până în sec. al IX-lea. O a doua perioadă acoperă întregul ev mediu și perioada de medievalitate târzie de la noi, perioadă care deține o doctrină teologică încheagată, unitară (...), cea de-a treia perioadă este cea a ultimilor 22 de ani, care a produs texte ușor de identificat și analizat“¹⁰⁷. Autoarea, chiar dacă consideră colinda o specie de sorginte creștină, nu neagă semnificațiile păgâne, arhaice, precizând însă că aceste elemente culturale nu s-ar fi putut păstra în formă pură, ci că ele au fost modificate, nuanțate de schimbările de mentalitate ale omului cu privire la concepte esențiale referitoare la viață, moarte, suflet, creație etc.

În opinia noastră, nici elementele creștine nu și-au păstrat genuitatea; influența cea mai puternică asupra cristalizării creștinismului românesc (popular) nu au avut-o textele evanghelice ci mai ales evangheliile apocrife, cărțile religioase de factură și o iconografie bizantină nuanțată local¹⁰⁸.

Apreciem, în acest sens că în istoria culturii tradiționale românești, creștinismul popular nu este un concept aleatoriu. „Dacă în restul continentului european, unde cadrul instituțional, oficial a făcut ca numeroase elemente străine dogmei (creștine n.n.) să fie controlate mai ușor înlocuite sau adaptate practicilor creștine (...), aici în nordul Dunării, unde statul și instituțiile statale s-au cristalizat târziu, vechile culte au putut rezista mai îndelungat, normele noii religii au fost adoptate mai liberal, pe cale populară, viața creștină a fost mai simplă. (...). În egală măsură, responsabilă de penetrația unor elemente extradogmatice în creștinism este însăși formarea eșafodajului dogmatic al acesteia. Fundamentarea regulilor de credință s-a făcut treptat fără a cuprinde însă, toate laturile vieții creștine. De cele mai multe ori, dimensiunea practică a fost neglijată, numeroase norme liturgice, ritualuri religioase, sărbători etc. au rămas neformulate sau statuate în vreun document oficial bisericesc sau laic¹⁰⁹. Citatul ni se pare exemplar la fel și întreaga lucrare a cercetătorului Nelu Zugravu, chiar dacă ea nu ia în discuție textele poetice ci doar actele rituale propriu-zise. Așa ne putem explica multitudinea de obiceiuri, nuanțările de la o comunitate la alta. „Apariția unor abateri, conservarea unor practici mai vechi, preluarea unor aspecte din patrimoniul extrareligioase sau contrare dogmei oficiale și adaptarea lor serviciului liturgic creștin, se datorează, de asemenea, lipsei preoților pentru anumite comunități, inexistenței bisericilor în unele așezări, a obiectelor de cult...“¹¹⁰.

Așa cum afirmam și în unul din capitolele precedente, exagerarea importanței unuia sau altui strat al culturii tradiționale poate conduce la răsturnări de sens, la eliminări care nu sunt benefice pentru înțelegerea simbiozei istorice a culturii române. O lucidă și imparțială judecare a fondului mitologic sau precreștin, pornind de la documentele arheologice, literare, istorice, lingvistice, folclorice, ne conduce la o singură concluzie: se poate reconstitui (parțial) mitologia română, iar principalele surse ale acestei restaurări sunt tocmai „textele și manifestările folclorice, fenomene culturale caracterizate prin anonimat și oralitate“¹¹¹.

Mitologia română este la rândul ei un produs sincretic, căci structurilor culturale autohtone li s-au adăugat elemente de mitologie greco-romană orientală, indo-creștine, slave etc. Rezultatul a fost, după afirmația etnologului Andrei Oișteanu, o mitologie populară vie ale cărei straturi sunt astăzi foarte greu de decantat, mitologie supusă de-a lungul timpului unei evoluții naturale, lente, determinată de schimbarea firească a mentalităților colective, dar și o

evoluție în trepte, accelerată și discontinuă, datorată suprapunerilor exogene. Nu putem demonstra prin urmare, puritatea mitologiei române și nici nu este important pentru că originalitatea unei culturi nu este dată neapărat de fondul exclusiv autohton, ci de felul cum această cultură asimilează și înglobează elemente exogene. La scară redusă, și colinda, ca un eșantion fundamental, este un rezultat al unui proces îndelungat, de asimilări și finisări, de nuanțări. Pentru Caraman atrăgea atenția că în ciuda originii străvechi, colindele nu prezintă nici un interes pentru mitologia păgână, că cei care caută în ea urmele unor zeități păgâne merg pe o cale falsă, chiar dacă nu se poate nega legătura colindatului cu sărbătorile în cinstea lui Saturn. Afirmatia pe care reputatul folclorist o face în capitolul introductiv al lucrării „*Colindatul la români, slavi și la alte popoare*” este contrazis însă sistematic de studiul propriu-zis, care acordă originii greco-romane a colindei cea mai mare importanță.

Petru Caraman intuiește caracterul sincretic și stratificat al colindatului, dar rămâne la analiza nucleelor culturale greco-romane și slave, la analiza elementelor de natură magică încorporate în special în cadrul ritualurilor agrare. Petru Caraman conștientizează însă că formele culturale creștine sunt preeminente și denumesc raporturile, analogiile dintre Crăciun și Saturnalii, dintre Crăciun și Calendae Ianuariae, Compitalia și Larentalia. Esențiala lucrare a savantului ieșean nu este însă continuată de studiile ulterioare asupra colindatului. Așa se face că, studiul lui Traian Herseni ce apare la 40 de ani după tipărirea în limba polonă a lucrării lui P. Caraman, este unilaterală. Nu sincretismul cultural îl interesează, ci revelarea unor structuri culturale predacice cum ar fi: muma primitivă a pădurii, identificată cu turca sau borița și fiul zeiței mame, asimilat în cultura geto-dacilor cu Zalmoxis sau cu Dionisos, zei ai pământului între care nu există nici o diferență de origine și nici de esență. „Ei sunt unul și același zeu, dezvoltat de populații strâns înrudite, dar din zone și mai ales din etape de dezvoltare diferite”¹¹². Nu contestăm argumentațiile cât se poate de docte ale reputatului sociolog, facem doar precizarea că un asemenea mod de lucru îngustează și reduce complexitatea etnofactului.

Studiile apărute după 1980, și ne gândim la cele semnate de Monica Brătulescu, Sabina Ispas sau Dan Octavian Cepraga insistă asupra structurii multiple a colindei cu diferite niveluri de semnificație. Pentru Monica Brătulescu relația colindei cu mitologia are loc doar într-un segment al repertoriului, „și se elucidează prin referință la rituri și reprezentări dispărute din tradiția românească, dar care au mai putut fi surprinse pe viu în sfera altor culturi populare”¹¹³. Principalele narații simbolice ale colindei trimit în primul rând la cosmogoniile ce prefigurează incipiența haosului și degradării spațio-temporale, urmate de echilibrul cosmic. Alte funcționalități ale colindei se pot recunoaște în riturile de inițiere și pubertate, în riturile agrare. În ceea ce privește stratul spiritual creștin, cu deosebire repertoriul cu caracter de legendă creștină, etiologică, el își are sursa în textele apocrife difuzate la noi prin filieră slavo-bizantină¹¹⁴, iar unele imagini și simboluri provin din circulația în spațiul românesc a creștinismului primitiv. Monica Brătulescu identifică în procesul de transformare a colindei sub influența creștinismului mai multe etape: „1. Influența creștină se manifestă sub formă de formule (...) refrenuri (...). 2. În ciuda incompatibilităților filoșul popular și cel creștin coexistă în unul și același exemplar. 3. Cele două filoane (...) se concurează și se dezminț reciproc. 4. Cele două filoane fuzionează la nivelul personajelor sau soluțiilor dramatice. 5. Elementele aparținând miraculosului popular se estompează treptat și sunt eliminate. 6. Personajele mitologice populare sunt înlocuite cu sfinți. 7. Intervenția eticii creștine care modifică semnificația deznodămintelor și comportamentul evreilor”¹¹⁵. Autoarea consideră că, de facto, creștinismul nu poate fi considerat un factor constitutiv ci doar o influență (este adevărat) esențială. Nu la aceeași concluzie însă ajunge Sabina Ispas care afirmă că textele cetelor de feciori care merg cu colindatul își au sorgintea într-o virtuală poezie medievală românească. Sabina Ispas consideră colindatul drept un fenomen cultural care a putut înmagazina „diferite semnificații, întreaga simbolistică pe care au putut-o acumula de-a lungul sutelor de ani de circulație. Diferitele comunități, în diferite epoci istorice, folosesc unele și aceleași unități cu valori și semnificații diferite. Unitățile acestea sunt purtătoare ale unui evident polisemantism. Dacă semnificațiile străvechi ale căror rădăcini merg spre era precreștină au fost și continuă să fie scoase la lumină și analizate, semnificațiile pe care creatorii le-au putut da acelorasi unități din perspectivă creștină, ortodoxă în ultimii cca. 1500 de ani, nu par să-i fi preocupat pe folcloriști. În cadrul colindatului nu s-a ținut cont de tipul eminamente ritual al speciei care era practicat la dată fixă și deține un foarte bogat și unitar repertoriu de texte în circulație orală”¹¹⁶. Cel puțin metodologic suntem de acord cu cercetătoarea Sabina Ispas fiind conștienți că sensurile și semnificațiile creștine ale colindatului au fost mai puțin studiate. Este ceea ce, de fapt, face Dan Octavian Cepraga într-un studiu recent¹¹⁷. Autorul, bine sprijinit pe o bibliografie selectă, ce-i cuprinde printre alții pe F. A. Isambert, V. Lanternari, L. Renzi etc., apreciază colinda drept o realitate poliedrică, ale cărei niveluri de semnificație nu trebuie căutate într-o singură dimensiune culturală. Dan Octavian Cepraga consideră că ceremonialul colindatului trebuie raportat în primul rând ciclului de sărbători ale Anului Nou și mai puțin Crăciunului, „cu toate că formele și modalitățile colindatului sunt la fel de variate, unitatea substanțială a semnificațiilor mitico-religioase confirmă existența unui fond comun de credințe, deci obârșia străveche a obiceiului de a colinda, legat de ritualurile arhaice practicate de popoarele Europei Orientale în întâmpinarea Anului Nou”¹¹⁸. Datina colindatului, susține cercetătorul este și una creștină, într-o veritabilă tradiție creștină, iar argumentele indenejgabile ale afirmației se bazează pe materialul narativ ce cuprinde segmente importante ale eposului biblic (evangelic, apocrif, popular).

THE CAROL – SINGING IN THE REGION OF LOVIȘTEA

This carol-singing study is intended to be a sequel to previous research taken in the region of Loviștea.

We take into consideration the x cultural context and the particularity of this area.

The author tackles this problem from the point of view of the ritual, revealing the basic transformations and the obvious desacralization, at least in the last century.

Besides the critical approach to the bibliographic material, the author analyses the ceremonial narration stressing on ritual acts and the relation with the ritual text. The thematic classification carols, the repertoire represents another important concept if we agree that the carol-singing phenomenon is a syncretic cultural process.

NOTE

1. Ion Conea, *Țara Loviștei*, Imprimeria Națională, București, 1935, p. 2–4.
2. Ion Conea, *op. cit.*, p. 3.
3. Nicolae Iorga, *Istoria poporului român*, București, 1932, vol. I, apud., Ion Conea, *op. cit.* p. 5.
4. Ion Conea, *op. cit.*, p. 1.
5. Ana Toșea Turdeanu, *Oltenia, Geografia istorică în hărțile sec. XVIII*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975, p. 18.
6. Ana Toșea Turdeanu, *op. cit.*, p. 26.
7. Ion Conea, *op. cit.*, p. 12.
8. Mircea Eliade, *Profetism românesc*, Ed. Roza vânturilor, București, 1990, vol. I, p. 139.
9. Ion Conea, *op. cit.*, p. 118.
10. Moses Gaster, apud, Ion Conea, *op. cit.*, p. 121.
11. C-tin Mohanu, *Fântâna dorului*, Ed. Minerva, București, 1975, p. XV.
12. Tudor Pamfilie, *Sărbătorile la români*, Ed. Saeculum, I.O., București, 1997, p. 306, 315, 322, 324.
13. Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, Ed. Enciclopedică, București, 1974, p. 394; Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, Ed. Seculum I.O., Buc., 1998, vol. II, p. 68–69.
14. Teodor Bălășel, *Versuri populare române*, Craiova, 1919, 1926.
15. Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 391.
16. Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea*, Ed. Minerva, București, 1976, p. 86.
17. Ion PiloIU, *Florile dalbe*, C.J.C.V.T.C.P. Vâlcea, Rm. Vâlcea, 1996.
18. Ion PiloIU, *op. cit.*, p. 22.
19. Idem.
20. Atanasie Marin Marinescu, *Poezii populare din Transilvania*, Ed. Minerva, Buc., 1971, p. 514–515.
21. G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 21–22.
22. Constantin Mohanu, *Colindatul în Țara Loviștei*, în Ref. nr. 1–3, 1972.
23. Constantin Mohanu, *Fântâna dorului*, Ed. Minerva, București, 1976, p. 576.
24. Ne referim în special la studiile semnate de Ion Mușlea, Traian Gherman, Ion Chelcea, Ovidiu Bârlea, Traian Herseni.
25. Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc*, Ed. Minerva, București, 1981, vol. I, p. 268.
26. Constantin Mohanu, *Fântâna dorului*, p. 577.
27. Constantin Mohanu, *op. cit.*, p. 594.
28. Ovidiu Bârlea, *Colindatul în Transilvania*, în anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca, 1969, p. 286.
29. În afara studiilor deja menționate semnalăm importanta lucrare a lui Ilie Moise *Confrerii carpatice de tineret. Ceata de feciori*, Ed. Imago, Sibuu, 1999.
30. Mircea Eliade, *Religii și culturi populare*, în anuarul Arhivei de folclor, Cluj-Napoca, 1990, Tom. 9.
31. Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 296.
32. Moses Gaster, *Literatura populară română*, Ed. Minerva, București, 1989.
33. Alexandru Rosetti, *Colindele religioase*, Cartea Românească, București 1920, extras din A.A.R., seria II, Tom. XL.
34. Traian German, *Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor români din Ardeal*, în AAF, V, 1939.
35. Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol. I, Ed. Seculum, I.O., București, 1998, p. 290.
36. Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, Ed. Enciclopedică, București, 1974, p. 506.
37. Ovidiu Bârlea, Prefață la lucrarea lui Petru Caraman, „*Colindatul la români, slavi și alte popoare*”, Ed. Minerva, București, 1984, p. VIII.
38. Iordan Datcu, *op. cit.*, p. 141.
39. Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
40. Traian Herseni, *op. cit.*, p. 293.

41. Idem, p. 290.
42. Monica Brătulescu, *Colinda românească*, Ed. Minerva, București, 1981.
43. Iordan Datcu, *op. cit.*, p. 207.
44. Sabina Ispas, *Calendae, calendar, colindat* în REF. nr. 3, 1995 și volumul „*Sub aripa cerului*”, Ed. Enciclopedică, 1998.
45. Sabina Ispas, *Sub aripa cerului*, p. 91.
46. Dan Octavian Cepraga, *Graiurile Domnului*, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 1995, p. 11, 13.
47. Nicolae Bot, *Contribuții la cunoașterea funcției colindelor* în Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1971–1973.
48. Alexandru I. Amzulescu *Glosă (târzielnică) la colinde* în REF nr. 1/1995.
49. Octavian Buhociu, *Folclorul de iarnă, Ziorile și poezia păstorească*, Ed. Minerva, București, 1979.
50. Marin Marian Bălașa, *Colinda, experiență a sacralului* în Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu, serie nouă, nr. 3, 1992.
51. Lucian Blaga, *Gândire magică și religie*, Ed. Humanitas, București, 1996, p. 11.
52. Georges Gusdorf, *Mit și metafizică*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1996, p. 11.
53. Idem, p. 23.
54. Gail Kligman, *Nunta mortului*, Ed. Polirom, Iași, 1999, p. 14.
55. Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976, p. 11.
56. Mircea Eliade, *Eseuri*, Ed. Științifică, București, 1991, p. 286–290.
57. Mircea Eliade, *Religii și culturi populare*, în AAF; Cluj-Napoca, 1994.
58. Vezi și Ion Mușlea, *Obiceiul junilor brașoveni*, în Cercetări etnografice și de folclor, Buc., 1972.
59. Traian Herseni, *op. cit.* p. 103.
60. Ca și în alte ceremonialuri din ciclul familial, vătaful trebuie să provină din familii împlinite, să aibă ambii părinți în viață, să nu aibă handicap fizic, boli psihice sau descendență epileptică. Informatori: Țăranu Ion, 31 ani, Găujani, Ciontu Florea 67 de ani, Mălaia.
61. Comunitatea consideră moș orice bărbat trecut de 50 de ani.
62. Constantin Mohanu, *Fântâna dorului*, p. 576.
63. Ovidiu Bârlea, *Colindatul în Transilvania*, p. 275.
64. Sabina Ispas, *Sub aripa cerului*, p. 91.
65. Traian Herseni, *Forme străvechi...*, p. 42.
66. Constantin Mohanu, *op. cit.*, p. 574.
67. Informatori: Tina Mircea, 52 ani Mălaia, Antonie Popescu, 60 ani Boișoara.
68. Constantin Mohanu, *op. cit.*, p. 575.
69. Idem.
70. Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 263.
71. Gheorghe Mușu, *Din mitologia tracilor*, Ed. Cartea Românească, București, 1982, p. 25.
72. Petru Caraman, *Descolindatul*, Ed. Universității, Al. I. Cuza, Iași, 1997.
73. Maria Carпов, *Introducere în semiologia literaturii*, București, Ed. Minerva, 1978, p. 30.
74. Nicolae Panea, Mihai Fifor, *Cartea românească a morții*, Centrul Creației Populare Mehedinți, Turnu-Severin, 1998, p. 9–10.
75. Constantin Mohanu, *op. cit.*, p. 579.
76. Idem.
77. Informatori Dabeș Constantin, 54 ani, Căineni, Diaconescu Nicu, 47 ani Mălaia, Petre Menchiu, 68 ani, Boișoara.
78. Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, p. 317.
79. Ofelia Văduva, *Magia darului*, Ed. Enciclopedică, București, 1997, p. 181.
80. Idem, p. 94.
81. Idem, p. 95.
82. Constantin Mohanu, *op. cit.*, p. 589.
83. Traian Herseni, *op. cit.*, p. 237.
84. Ion Ghinoiu, *Vârstele timpului*, Ed. Meridiane, București, 1988.
85. Ofelia Văduva, *Pași spre sacru*, Ed. Enciclopedică, București, 1996.
86. Idem, p. 188.
87. Idem, p. 105.
88. Petru Caraman, *Colinatul...*, p. 392.
89. Ovidiu Bârlea, *Colindatul...*, p. 299.
90. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, București, 1978, p. 40 și *Tratatul de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, 1995, p. 315–316.
91. Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 130.
92. Idem, p. 162.
93. Traian Herseni, *op. cit.*, p. 51.
94. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, Ed. Univers, 1995, p. 179.

95. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 186.
96. Alexandru Rosetti, *op. cit.*, p. 3.
97. Clasificarea se bazează în special pe studiul lui Moses Gaster despre literatura populară și pe cel al lui Lazăr Șăineanu, *Basmele românilor*.
98. Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, p. 464, 466.
99. Petru Caraman, *op. cit.*, p. 26.
100. Cercetătoarea Monica Brătulescu consideră transilvănean repertoriul din Transilvania, Banat, Crișana, Maramureș și Suceava; muntenesți ar fi textele din Oltenia, Sudul Moldovei și Dobrogea.
101. Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 67.
102. Monica Brătulescu, *op. cit.* p. 74.
103. Constantin Brăiloiu, apud, Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 75.
104. Vezi în special Nicoleta Coatu, *Structuri magice tradiționale*, Ed. A.L.L., București, 1998.
105. Sabina Ispas, *Sub aripa cerului*, p. 95.
106. Romulus Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, Ed. Albatros, București, 1979 și *Dicționarul de filozofie*, Ed. Politică, București, 1971.
107. Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 93.
108. Vezi lucrările lui Moses Gaster și Nicolae Cartojan, iar mai nou pe cele ale Sabinei Ispas.
109. Nelu Zugravu, *Geneza creștinismului popular al românilor*, Institutul Român de Tracologie, București, 1997, p. 32–33.
110. Nelu Zugravu, *op. cit.*, p. 33.
111. Andrei Oișteanu, *Motive și semnificații mitosimbolice*, Ed. Minerva, București, 1989, p. 8.
112. Traian Herseni, *op. cit.*, p.313.
113. Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 48.
114. Monica Brătulescu, face trimiteri în demonstrarea sursei apocrife a colindelor tot la lucrările lui Moses Gaster și Nicolae Cartojan.
115. Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 64.
116. Sabina Ispas, *Sub aripa cerului*, p. 91.
117. Dan Octavian Cepraga, *op. cit.*, 118.
118. Idem, p. 13.

RECUZITA OBICEIURILOR DIN CICLUL FAMILIAL ȘI CALENDARISTIC*

Paul Teodor PLEȘA

În comunitățile noastre tradiționale sâtești obiceiurile erau și sunt manifestări colective sau individuale care se practică cu regularitate la anumite date sau cu ocazia anumitor împrejurări și situații. Obiceiurile erau și sunt transmise prin tradiție, iar săvârșirea lor era obligatorie pentru toată colectivitatea în care se practicau. Deci, obiceiurile au un caracter colectiv și general. Menționăm că, în timp, unele obiceiuri își pot modifica sensurile și semnificațiile sau unele și le pot pierde de tot.

În practicarea oricărui obicei, fiecare generație a preluat veghind la săvârșirea cât mai corectă a lui și a contribuit la cristalizarea unor producții din domeniul folclorului literar, muzical și coregrafic care, cu timpul, au devenit proprii în desfășurarea ceremonială a practicării lui. Așa cum afirmam, fiecare obicei se săvârșește după un anumit act ceremonial sau chiar mai multe.

Majoritatea obiceiurilor include în ceremonialul desfășurării lor secvențe spectaculare¹.

Pentru săvârșirea acestor secvențe sunt obligatorii (ca și în spectacolele de teatru popular sau cult) unele obiecte, cu ajutorul și prin intermediul cărora se transmit mesaje.

Toate obiectele și lucrurile folosite în desfășurarea ceremonială a obiceiurilor formează recuzita de practicare a obiceiului respectiv².

Insistăm asupra recuzitei de practicare a obiceiurilor populare tradiționale, întrucât săvârșirea ceremonială a oricărui obicei nu se poate face (nu se poate realiza) fără folosirea anumitor bunuri și obiecte proprii desfășurării ceremoniale a obiceiului respectiv.

Obiectele din recuzita de practicare a obiceiurilor au câteva însușiri și calități, pe care le vom discuta după ce vom propune o schemă de grupare a lor, schemă care ne-a oferit posibilitatea să facem o analiză mult mai profundă asupra însușirilor, calităților și relațiilor din cadrul grupurilor de obiecte folosite la săvârșirea oricărui obicei. Înainte de a face o analiză amănunțită și profundă, vom sublinia câteva caracteristici generale foarte importante ale bunurilor și obiectelor ce alcătuiesc recuzita de practicare a obiceiurilor populare tradiționale.

Folosirea individuală sau prin asociere în cadrul ceremonial a obiectelor din recuzita proprie a oricărui obicei, are puterea de a comunica actanților – și celor activi dar mai cu seamă celor pasivi – despre ce obicei sau eveniment este vorba. De asemenea, obiectele de recuzită au puterea de a comunica și a dezvălui anumite sensuri și semnificații, precum și de a transmite mesaje în cadrul comunităților în care se săvârșesc. Dar, pentru proprietățile, însușirile, caracteristicile și rolul obiectelor din recuzita de practicare a obiceiurilor populare tradiționale, expuse mai sus, vom da și câteva exemple.

Dacă pe ulița oricărui sat, localnicii – și nu numai ei, ci și oameni din alte așezări – văd un alai numeros de oameni în fruntea cărora merge o tânără îmbrăcată în rochie albă, cu voal și coroniță pe cap, iar în stânga și în dreapta lor încă 4–5 persoane cu 2 lumânări mari, albe, toată comunitatea pricepe, știe, fără să le spună cineva, că este vorba de un alai de nuntă. Deci, vestimentația tinerei, lumânările, ștergarele etc. sunt obiecte de recuzită principală și definitorii cu cea mai mare putere de comunicare privind ceremonialul ce se săvârșește și se va săvârși în acest caz al obiceiurilor de nuntă sau rit de trecere. Celui de-al doilea grup de obiecte folosite la săvârșirea ceremonială a obiceiului, care nu conțin sensuri și semnificații deosebite (ca scaunele, mesele, vesela etc.) și care pot fi folosite în desfășurarea ceremonială a oricărui obicei, noi l-am denumit grupul obiectelor din recuzita auxiliară.

Ca problemă generală foarte importantă în cadrul recuzitelor de practicare a obiceiurilor o constituie vestimentația; atât portul popular de fiecare zi și de sărbătoare, cât și piesele de vestimentație („nemțească”) orășenească ce îl compun.

* *Lucrare finanțată de Agenția Națională pentru Știință, Tehnologie și Inovare*

Funcționalitatea pieselor de vestimentație, fie că fac parte din ansamblul de piese ce compun costumul popular, fie cel orășenesc, este aceea de a acoperi și proteja corpul uman de frig, de ploaie, de vânt și chiar de soare. Adăugându-li-se anumite însemne, ele pot căpăta și a doua funcționalitate: aceea de elemente de recuzită în cadrul săvârșirii ceremoniale a unor obiceiuri. De exemplu: cămașa de ginere, rochia de mireasă, pălăria împodobită cu panglici și mărgelile a călușarilor sau cămășile lor albe cu betele încrucișate pe ele, căciulile flăcăilor care merg la colindat cu însemnul de colindător adăugat pe ele etc., capătă și funcționalitatea de elemente de recuzită în desfășurarea ceremonială a obiceiurilor.

Asupra recuzitei vestimentare ce vizează deghizarea, travestiul și mascarea nu vom mai insista, întrucât sunt extrem de puține obiceiuri practicate în județele Olteniei, care folosesc aceste ansambluri de piese.

O altă însușire pe care o au obiectele de recuzită folosite la săvârșirea ceremonială a obiceiurilor din ciclul vieții este aceea că, o bună parte dintre ele, sunt considerate de cei ce le folosesc că au însușiri sacre: Proporele ce este purtat în cadrul cortegiului funerar, pistornicul, cruciulițele ce se prind pe pieptul celor ce participă la botez și cumetrie, icoana sau crucița de pe pieptul celui decedat etc. De asemenea, obiectele comune, profane, în anumite secvențe ceremoniale ale săvârșirilor, capătă semnificații sacre (vezi colacii după ce li se aplică pistornicul, stâlpul și crucea de mormânt, de izvor sau de punte, pânza de mir sau pânza „de ochi” etc.).

La aceste însușiri și calități ale obiectelor de recuzită folosite în săvârșirea ceremonială a obiceiurilor din ciclul vieții omului, contribuie și faptul că ele sunt lipsite în mare parte, de scene spectaculare în accepția noțiunii de spectacol, folosită în teatrul popular sau cult. În grupul recuzitei acestor obiecte, găsim, așa cum afirmam mai sus, extrem de rar elemente de mascare, deghizare, sau travestire, așa cum găsim în cadrul recuzitelor obiceiurilor din ciclul calendaristic, de exemplu. Obiectele de recuzită folosite în ceremonialul săvârșirii acestor obiceiuri nu mai sunt confecționate de fiecare actant după fantezia și priceperea lui.

Dacă pentru o categorie a obiectelor de recuzită, folosite în schema desfășurării ceremoniale a obiceiurilor s-au făcut cercetări și s-au publicat studii de specialitate³ – de menționat că majoritatea se referă la măștile de cap și măștile-costum folosite în jocurile populare și teatrul popular – cercetări asupra tuturor grupurilor de obiecte cu ajutorul și prin intermediul cărora se săvârșesc obiceiurile nu s-au publicat.

La o analiză atentă a ceremonialelor de desfășurare a oricărui obicei, obiectele de recuzită, cu ajutorul și prin intermediul cărora se săvârșește obiceiul, au anumite funcții și intră „în relații”, conform cărora se pot grupa după schema prezentată mai jos.

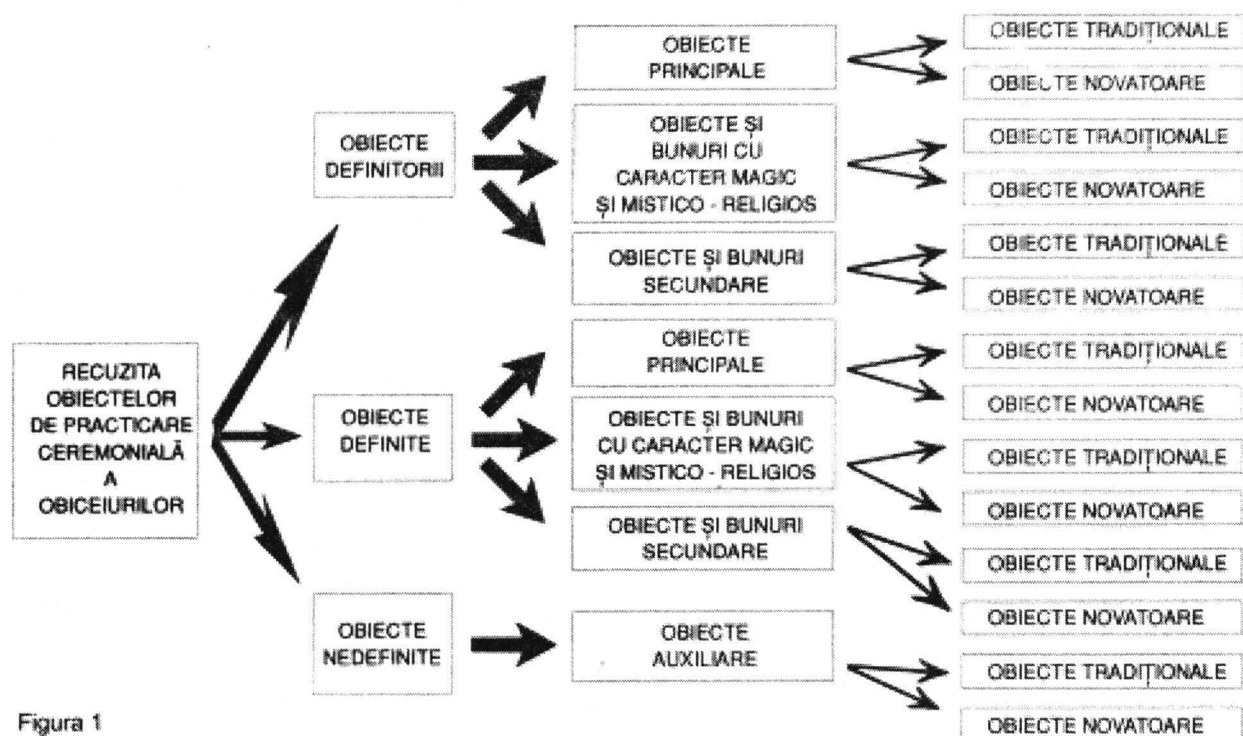


Figura 1

Menționăm că am grupat obiectele din recuzita practicării obiceiurilor în această schemă, din rațiuni metodologice de studiu, pentru a înțelege cât mai exact relațiile ce se stabilesc între ele, precum și sensurile și semnificațiile, pe care le conferă acestor bunuri și obiectele ce le folosesc. De asemenea, că sunt obiceiuri în a căror recuzită de practicare nu

se folosesc obiecte ce pot fi încadrate în toate grupurile schemei prezentată, întrucât la săvârșirea obiceiurilor respective nu sunt folosite asemenea obiecte.

Analiza recuzitelor de obiecte folosite la săvârșirea ceremonială a oricărei obicei pune probleme importante privind obiectele de recuzită, așa cum le-am grupat noi în schema prezentă.

– În primul rând, cele trei grupuri mari de obiecte pot fi ușor identificate și separate în subgrupurile ce formează schema de clasificare a lor.

– Așadar, există un grup de obiecte principal, absolut necesar săvârșirii oricărei ceremonial. Grupul respectiv este definitoriu, adică individualizează și definește obiceiul ce urmează a fi săvârșit.

– Acest grup de obiecte este completat (ajutat) de cel de-al doilea, al grupului obiectelor definite ce le completează, le întregeste pe primele și formează subgrupul obiectelor ce sunt „cerute”, definite în cadrul desfășurării ceremonialului.

– În sfârșit, al treilea subgrup de obiecte, care nu sunt create pentru săvârșirea ceremonială a obiceiului respectiv, deci ele nu depind, nu intră în relații de neînlocuit cu primele două grupuri, sunt obiectele nedefinite.

Acestea pot fi folosite și le găsim la săvârșirea ceremonială a multor obiceiuri (scaunele, mesele, paharele, tacâmurile etc.) sunt obiectele comune (nedefinite), care formează această grupă de obiecte. Dintre acestea unele pot lipsi și săvârșirea ceremonialului nu se schimbă (nu suferă), se poate face.

– Tot în cadrul acestei clasificări propuse de noi, se impun câteva precizări asupra întregului ansamblu de obiecte pe care îl găsim în subgrupa obiectelor și bunurilor cu însușiri magice și mistico-religioase, întrucât asemenea bunuri și obiecte le vom găsi în ceremonialurile de săvârșire a multor obiceiuri. Vom pune în discuție, în primul rând, bunurile culinare. Se știe că, în cadrul săvârșirii multor obiceiuri, intră și anumite preparate culinare (de origine vegetală, animalieră sau fructiferă). În lipsa lor, unele ceremonialuri nu se pot săvârși. De exemplu: cele trei turte ale ursitoarelor, colacul miresei, găina friptă, „jucată” la masa mare a nunților, anumiți colaci pentru înmormântare și pomeni, coliva și colacul „de țărână”, bolindeții sau colindeții care se dau copiilor când vin cu „uratul”, găina vie ce se dă de pomană pe sub tron sau peste groapă etc. Această categorie de bunuri au, în cadrul recuzitelor de practicare a unor obiceiuri, anumite particularități. În primul rând, ele sunt preparate ca oricare bun din aceeași categorie. Dar pentru pregătirea unora, sunt impuse niște reguli. De exemplu: prescura și colacii meniți sunt preparate care nu aveau voie să le facă decât anumite persoane. (Femei bătrâne, „iertate de Dumnezeu” și slujite de preot). Iar după ce li se pune pistornicul sau „pecetea” și le sfințește popa, aceste preparate devin purtătoare ale unor deosebite sensuri și semnificații mistico-religioase, bunuri cu simboluri deosebite pentru participanții care le primeau în cadrul ceremonialurilor respective. Aceste bunuri erau tradiționale în condițiile în care ele erau pregătite după canoanele moștenite, ce nu puteau fi încălcate întrucât preparatul, obiectul (stâlpul, crucea de mormânt etc.) „...nu mai aveau putere...”. În zilele noastre ele se pot încadra între bunurile și obiectele novatoare deoarece colacii (chiar și „cei meniți” și prescurile se comandă la brutărie, unde sunt preparate de oricare brutar care, pentru comercializare, mai au și câte un pistornic ce-l pun pe colaci și prescure, dar pistornicul nu-i sfințit, nu-i ținut în altar ș.a.) săptămâni și de cele mai multe ori are inscripția săpată în lemn greșit.

De fapt, obiectele de recuzită folosite la săvârșirea ceremonialurilor obiceiurilor care se mai practică și în zilele noastre, cele mai multe dintre ele sunt novatoare. De la piesele de port, nu numai cele lucrate în gospodărie și pânza de casă după croiul tradițional, ci din țesături înlocuitoare, din fire sintetice după croiul orășenesc etc.). În sudul Olteniei, bradul de nuntă a ajuns o „cracă” de pom îmbrăcată la florărie în hârtie creponată, pe care, la „împodobirea bradului”, mai adaugă flori din cârpă, dacă este toamnă scurtă și a dat zăpada, ceva „lanțuri” din hârtie colorată etc.

Și subgrupa obiectelor de recuzită cu sensuri și ramificații magice este destul de numeroasă; câteva exemple de asemenea bunuri și obiecte întregesc argumentele noastre care ne-au determinat să le includem într-o subgrupă separată. De exemplu: turtițele ursitoarelor, cele nouă pietricele și una „de marmur”, cele nouă capete de fuse pe care trebuie să le pui în săculeț sub perna mortului, cu părul, unghiile, oglinda, pieptănul, acul cu ață la muiere, cele trei caiele sau „piroiul” care se pun sub brâu mortului, usturoiul etc.

Nu vom insista asupra descrierii conținutului și săvârșirii ceremoniale a principalelor obiceiuri practicate în Oltenia. Vom prezenta însă mai amănunțit obiectele de recuzită, rolul și importanța lor în ceremonialurile de practicare și săvârșire al acestor obiceiuri, conform clasificării expuse mai sus.

Începem prezentarea cu recuzitele de obiecte folosite în practicarea obiceiurilor din ciclul vieții omului, apoi cu cele de muncă și în final cu obiceiurile calendaristice („de peste an”).

Momentele esențiale ale vieții omului – nașterea, botezul, căsătoria și mai ales moartea – nu sunt marcate în cadrul colectivităților noastre satești numai printr-un singur obicei, ci toate aceste evenimente din viața fiecărui individ sunt marcate prin săvârșirea unor grupuri numeroase de practici și obiceiuri tradiționale. Iar printre provinciile istorice ale țării noastre care au păstrat și mai păstrează încă obiceiuri și datini străvechi se numără și Oltenia.

În Oltenia, ca nicăieri altundeva, religia nu a reușit să înlăture multe din practicile și obiceiurile tradiționale străvechi, iar cristalizarea lor de-a lungul veacurilor, în anumite forme de manifestare, au generat colectivităților satești din Oltenia un mod aparte de simțire și trăire ale evenimentelor ce se succed în viața indivizilor. Privite din afară formele în care s-au practicat și se mai practică obiceiurile tradiționale în Oltenia, nu îmbracă, parcă voit, haina de paradă și de un „fast excesiv” pe care le-au căpătat celeași obiceiuri tradiționale în alte provincii românești.

Obiceiurile ce se săvârșesc în cadrul nunții, de exemplu, par oricui, la prima vedere, ceva cotidian, un fapt firesc, calculat, aparent cu prea multe momente de sobrietate. Și totuși, o urmărire atentă a principalelor obiceiuri tradiționale

săvârșite în etapele desfășurării nunții, demonstrează o imensă trăire și simțire a acestui important ritm de trecere de la o stare civilă și socială la alta.

Nașterea era însoțită de foarte multe practici și de un număr foarte restrâns de obiceiuri. Practicile privesc atât pe viitoarea mamă în pragul trecerii, cât și pe cel cel va naște.

Un singur obicei legat de naștere este foarte important, întrucât el are o mare importanță și în sfera menținerii și extinderii neamului. Obiceiul este legat de „tăierea pe mestecău“ (făcălete) a buricului (ombilicului) noului-născut. Obiceiul nu putea fi săvârșit decât de moașa de neam și numai cu „custura cununată“, pe care, în trecut, fiecare femeie, de când intra în biserică să se cunună și până când murea, o purta la brâu.

Cuțitul (custura) „cununat (ă)“ sau „descântat (ă)“ are o istorie foarte veche și extrem de interesantă. Obiceiul înhumării indivizilor cu sabia, apoi cu alte arme albe, datează din epocile îndepărtate ale istoriei României. Arheologii pun obiceiul pe seama credințelor precreștine. Ei presupun că populațiile care îl practicau, aveau credința că o astfel de armă putea să-l apere pe cel lângă care o așezau și în lumea umbrelor. Se pare că obiceiul a suferit în timp unele transformări. Dar el ni s-a transmis și oltenii l-au păstrat sub alte forme.

Astfel, în majoritatea așezărilor din această provincie istorică a țării noastre, nici o persoană adultă care a murit nu este înhumată, dacă pe lângă alte multe obiecte care trebuie „să-l însoțească pe marele drum“, nu i se pune și „un piroi“ sau „trei caiele“ în brâu.

Obiceiul purtatului la brâu „a fierului“ îl aveau, într-o altă formă și femeile; mai ales moașele de neam. El s-a păstrat în memoria colectivităților sătești din Oltenia până în zilele noastre. L-am cules în cercetările noastre în urmă cu 25–30 de ani, achiziționând pentru colecțiile câtorva muzee și 4–5 obiecte proprii practicării de către femei a cuțitului (custurii) „cununat (ă)“ sau „descântat (ă)“.

Bătrânele ne spuneau că fetele, care se măritau și deveneau la rândul-le moașe de neam, își procurau câte o „custură“ (un fel de briceag pe care îl lucrau țăganii fierari și le vindeau prin târguri și sate, „custură“ pe care și-o legau sub brâu, când intrau în biserică la cununie). Cuțitul „descântat“ (custura) era purtat (ă) de femeie toată viața, iar cei care o pregăteau pentru „ultimul drum“, erau obligați să-i pună în tron și „custura“.

Mai sunt și alte credințe în legătură cu acest obiect de recuzită, ca de exemplu: de ce îi zice și descântat cuțitul de junghi?; cum se pune „cuțitul de moarte“? etc. Dar nu considerăm că este cazul să facem, în această lucrare, întreaga istorie a acestui obiect de recuzită.

Cuțitul „cununat“ („custura descântată“) poate fi încadrat (ă) în clasificarea noastră între obiectele de recuzită speciale cu însușiri magice, iar făcălețul (făcăletele) poate fi încadrat între obiectele comune tradiționale.

Următorul obicei obligatoriu, după nașterea pruncului, era „*Ursita*“ sau „*Ursitorile*“. În toate așezările, masa pentru ursitori era așezată sub fereastra camerei în care a născut femeia, a treia noapte după naștere. Unele obiecte de recuzită, mai difereau de la un grup de așezări la altul. Dar masa care se așeza pentru ursitoare era masa joasă cu trei picioare folosită permanent în oricare gospodărie. În multe așezări, se puneau împrejur mesei și trei scăunele mici rudărești. Un element, care era comun pentru toate satele Olteniei erau cele trei turțițe din aluat nedospit, coapte în „gura“ cuptorului sau sub țest, turțițe ce se puneau pe masă, fiecare menită pentru una dintre aceste personaje care hotărau aptitudinile și soarta noului-născut. Deci cele trei turțițe erau folosite pentru ursitori în toate satele din Oltenia, și nu numai. Celelalte bunuri și obiecte ce se mai puneau pe masă, pe lângă turțițe, difereau de la un grup de sate la altul.

În unele gospodării, pe masă era obiceiul să se mai pună un litru de vin (în altele, trei pahare cu vin lângă fiecare turțiță), o broboadă nouă, nepurtată (în alte așezări trei metri de pânză țesută în război pentru o cămașă, sau trei metri de material pentru o rochie sau un capot), o farfurioară cu sare și una cu zahăr sau cu miere de albine, o cană sau un pahar cu apă și, sigur, mai sunt și alte variante.

În prezent, obiceiul este pe cale de dispariție, întrucât femeile nasc în case de nașteri sau maternități. Dar, sunt însă bătrâne, care „pun de ursită“ noilor născuți și în lipsa lăuzelor și a pruncilor ce se află în acele așezăminte de sănătate. O cercetare recentă în câteva așezări din Câmpia Olteniei (iunie 1998), ne-a permis să aflăm că obiceiul îl mai practică foarte puține familii și că acesta a început să se destrutureze, fiind contopit cu un alt obicei pe care părinții și nașii îl săvârșeau celor mici: „tăierea moțului sau ruperea turtei“. Afirmăm acest lucru, deoarece foarte mulți subiecți, anchetati pe această temă, ne-au spus că „...am pus de ursită așa cum se pune. Am pus pe masă trei turte, vin, inel, creion, carte, ac cu ață, pieptăn, etc., pentru ca să aibă ursitoarele din ce să aleagă să ursească copilul...“. Obiectele menționate de femeile anchetate erau prezente în trecut la săvârșirea obiceiului „tăierii moțului“ sau „ruperea turtei“ și nici de cum la Ursitoare.

În cadrul săvârșirii obiceiului ursitoarelor, cele trei turțițe sunt bunuri principale, tradiționale, definitorii. Vinul, basmaua sau bucata de material, mierea de albine sau zahărul și sarea sunt bunuri și obiecte definite. Dacă turțițele se dau în dar a doua zi unor copii să le mănânce, vinul, basmaua și mierea de albine sau zahărul se dau moașei.

După ursitoare, obiceiurile cele mai importante sunt cele legate de botez și cumetrie.

Între obiceiurile foarte vechi, care s-au păstrat în Oltenia și se mai practica încă prin anii 1960–1970 – ce-i drept în foarte puține localități – pe lângă botezul creștin se săvârșea și o variantă a botezului „păgân“ sau botezul „pământului“ cum îi spuneau localnicii. Săvârșirea ceremonială a acestui obicei era foarte simplă, dar cu o încărcătură de sensuri și semnificații foarte adânci. Recuzita principală folosită în practicarea obiceiului era alcătuită tot din piesele vestimentare

ale nou-născutului. Două erau însă obiectele de recuzită folosite cu prioritate în săvârșirea obiceiului. Acestea erau fașa și pământul.

La fașă, pe care o cumpăra nașa, odată cu celelalte obiecte vestimentare (pânza de mir, cămășuța „de botez“, scutecele de botez, plăpumioara etc.), se cosea, la unul din capete, un fel de buzunărel. În drumul spre biserică, la prima răscruce, se așeza copilul pe pământ cu fața „la soare răsare“ și moașa, împreună cu nașa, trebuia să bată cu piciorul în pământ, de trei ori și să rostească de fiecare dată cuvintele: „Din pământul ăsta ești / Tot în el să putrezești“ /. Apoi moașa lua puțin pământ (țărână) și-l băga în acel buzunărel al fașei, închizându-l cu acul și ața dinainte pregătite, ca să nu să risipească țărâna. Cu această fașă nu se încingea copilul decât de foarte puține ori, întrucât ea nu trebuia spălată. Apoi fașa era păstrată cu grijă de mamă, undeva în lada ei de zestre. Se continua apoi drumul la biserică și i se făcea copilului slujba botezului în care obiectele de recuzită principale erau cele de cult, (crucea, evanghelia, busuiocul, apa sfințită etc.). Iar pentru prunc cel mai important lucru era pânza „de mir“, pe lângă scutecele și hăinuțele cumpărate de nașă, cruciulițele care se puneau pe piept participanților și, bineînțeles, fașa.

După botez, se făcea cumetria, care avea două momente importante:

Prima „scaldă“, căreia i se mai spunea și „scosul pruncului din pânza de mir“, și petrecerea în timpul căreia cei prezenți îi dădea darul celui botezat.

Cele mai multe obiecte de recuzită se foloseau la „prima scaldă“ („la scosul copilului din pânza de mir“). Obiectele, care se puneau în apa cu care se îmbăia copilul, difereau de la așezare la așezare; cam în toate satele erau nelipsite din vasul în care se scălda copilul următoarele obiecte: un ban de aur sau argint, un fulg, o crăcuță de busuioc, un fir de lână roșu și un fir alb etc.

Erau sate în care nașul lua pruncul în brațe (după prima scaldă) și, înainte ca cei ci casei să servească mesenilor friptura, rostea ridicând copilul în sus: „Finilor și mesenilor dragi, v-am luat pruncul păgân și vi l-am adus creștin. Să crească mare și să fie om bun că tot eu îl cunun“.

În viața oricărui nou-născut, până la „însurătoare“ sau „măritiș“, mai erau de săvârșit două obiceiuri importante: „tăierea moțului“ la băiat, sau „Ruperea colacului pe capul fetei“ și „Datul la grindă“ în fiecare an până la 7 ani de către moașă. Despre „tăierea moțului“ și „Ruperea turtei“, obiceiuri ce se săvârșesc la un an de la nașterea copilului, am mai amintit în paginile anterioare.

Obiceiul este surprins și prezentat în unele lucrări de specialitate apărute. Ni se pare interesantă o discuție despre recuzita folosită în săvârșirea obiceiului. După ce se scotea un smoc din părul copilului prin gaura colacului și se tăia cu foarfeca, sătenii credeau că în nevinovăția și neștiința copilului, acesta le poate dezvălui „Soarta“, calea pe care o va urma în viață și norocul. Pentru acest lucru, puneau pe o tavă diverse obiecte, tavă pe care i-o prezentau micuțului. Pe care dintre obiecte punea mâna copilul întâi, acela comunica părinților și celor invitați care-i va fi calea, ocupația și norocul în viață. Pentru băiat, de exemplu, se punea pe tavă un ban, un inel, un creion, un spic de grâu, un cui mai mare etc. Dacă punea întâi mâna pe creion, însemna că o să-i placă să învețe și va ajunge profesor, doctor, inginer, contabil etc. Dacă punea mâna întâi pe cui se credea că va ajunge meseriaș. Dacă punea mâna întâi pe ban însemna că va deveni bogat etc. Pentru fată pe tavă se puneau mărgelă, papiotă cu ac și ață, fus, pieptăn, oglindă, foarfecă etc. Se proceda la fel. Se oferea tava copilului și pe ce punea mâna întâi ăla era obiectul care comunica actanților ce se va face fata în viață: croitoreasă, gospodină, fată cu carte etc.

NOTE

1. Am folosit cuvântul spectacular pentru noțiunea de spectacol folosită în teatrul cult sau popular.
2. Noțiunii de recuzită a unui obicei I se atribuie astăzi sensul de totalitate a obiectelor prin intermediul și cu ajutorul cărora un grup de oameni practică obiceiul respectiv. Deci, recuzita fiecărui obicei este constituită din obiecte și bunuri în așa fel alese, încât, cu ajutorul și prin intermediul cărora, singure, în asociere și în totalitate, să se poată comunica anumite mesaje.
3. Erețescu C., *Măștile de priveghi* în R.E.F. nr. 1/1968.
Jula N., Mănăstireanu V., *Tradiții și obiceiuri românești – Anul Nou în Moldova și Bucovina*, Editura pentru Literatură București, 1968.
Măștile populare și jocurile cu măști din Maramureș, Casa Creației Populare, Baia Mare, 1973.
Pavel Emilia, *Măști populare moldovenești*, Complexul Muzeal Iași, 1972.
Vulcănescu Romulus, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970.

VALENȚE ETNOLOGICE ALE SALCIEI ÎN OLTENIA

Georgeta NIȚU

Salcia, răchita (*Salix alba* L.) este un arobore din fam. Salicaceae. Crește pe malul apelor prin locuri mlăștinoase și prin lunci. Înflorește în martie-aprilie. Este un arbore melifer.

Frunzele de salcie se dau în hrana vitelor. Se spune că le sporește laptele.

Din ramuri de salcie se împleteau *târne* (coșuri) pentru transportul porumbului, *târne de colac* pentru transportul colacilor la înmormântări¹, gratii, funduri de car, coșnițe pentru albine. Din lemn de salcie se cioplea *clonc* (maiul cu care se bătea apa pentru ademenirea și prinderea somnului, în bălțile de la Dunăre). Răbojurile pe care vopsitoarele și țesătoarele țineau evidența jurebiilor vopsite erau lucrate din lemn de salcie². Acesta era folosit și pentru confecționarea mobilierului de uz gospodăresc. La prepararea rachiului din fructe de boj, pentru îndepărtarea mirosului specific, pe fundul alambicului se așeza un grătar împletit din nuiile de răchită³.

Firele și țesăturile se vopseau cu coajă și *vine* (rădăcini de salcie) fierte. Soluția rezultată se „împietrea” cu calaican. În funcție de cantitatea materialului lemnos întrebuințat, specia folosită și vârsta exemplarelor de pe care se prelevă, se poate obține o gamă de nuanțe: gri, sablu, galben, maro, albastru închis și „verde stricat”⁴.

În scopuri medicinale, se foloseau ramurile cu frunze și scoarța provenite de la exemplare trecute de vârsta de trei ani. Cu fumuri de scoarță arsă pe cărbuni, aburi din scoarță și ramuri fierte se făceau inhalații în răceli, dureri de dinți, dureri de cap și febră tifoidă⁵. Se recomandă și folosirea materialului lemnos provenit de la exemplare de arbori trăsniți⁶. În dureri reumatice și scrântituri, erau eficiente băile și cataplasmele cu fiertură din scoarță și ramuri. În febra tifoidă, băile se făceau cu fiertură din salcie albă și podbal⁷. Pentru scăderea febrei, erau bune împachetările cu frunze de salcie, culese dis-de-diminează, înainte de răsăritul soarelui, atunci când sunt pline de rouă. Bolnavul se așeza pe un așternut din frunze stropite cu „rachiul frunze” și se acoperea cu un alt strat de frunze și așternuturi de lână⁸. Decocturile din coajă de salcie erau bune pentru tratarea durerilor de stomac și de cap; în amestec cu frunze de *dafin* (dud) se dădeau în diaree. În *cel pierit*, se prepara un leac din salcie⁹. Nuiile de salcie, tocate, se puneau în hrana animalelor pentru eliminarea viermilor intestinali¹⁰.

În credințele populare, în noaptea care precedă sărbătoarea Sfântului Gheorghe „strigoaicele”, „ielele” fură mana laptelui și rodul câmpului folosindu-se de ramuri de salcie cu care ating ugerul vitelor, pământul, pomii etc. Pentru o contracara acțiunile lor nefaste, oamenii duceau vitele „în proor” adică le pășteau pe câmp și suflau în buciume de salcie. Dimineata, înainte de răsăritul soarelui, se întorceau acasă și „împroorau”, casa, grajdurile, fântânile și chiar vitele cu ramuri de salcie, cuculeu, liliac și păr, împletite sub formă de coroane. În dimineata zilei de Sfântul Gheorghe, femeile așezau cercuri de salcie, urzici, sporici și păpădie pe gura vaselor în care mulgeau vitele, umplute cu apă. Folosindu-se de mănunchiuri de salcie, cu apa din vase, stropeau vitele, după care frunzele de salcie se puneau în mâncarea animalelor. Urma mulsul ritual în credința că, astfel, vitele vor da și peste an aceeași cantitate de lapte. Tot în ziua de Sfântul Gheorghe se „împroorau” și țarinile cu prăjini de salcie, așezate astfel încât să sugereze prezența omului¹¹. Ramuri verzi, de salcie, se așezau la carele și căruțele cu care oamenii plecau să petreacă prin zăvoaie și la cântarele în care era bine să se cântărească fiecare gospodar¹².

Dacă mana era furată, vitelor li se micșora cantitatea de lapte și li se zburlea părul¹³. Lor li se descânta cu salcie „din proor”. Era bună, mai ales, cea luată din locurile „de unde nu o vede soarele”. Tot cu salcie se descântau și copiii cu bube¹⁴. Femeilor care rămăneau cu suferințe după naștere li se descânta, „de baba”, cu putregai de salcie albă, cu zgură și cu căcăreze de oaie. În text se specifică: „...Cu împroai, vi împroorai și cu gura vă descântai”¹⁵.

La Florii, se puneau crengi de salcie înflorită la porți, la ușile caselor și grajdurilor, în coarcele vitelor, verdeață denumită „stălpării”; ramuri de salcie sfințite, se înfingeau prin grădini, vii, livezi pentru a le feri de furtuni cu grindină și trăsnete și pentru a le ajuta să rodească puse în capul răzoarelor, ele fereau răsăturile de viermi; legate în

jurul tulpinilor pomilor, îi ajutau să rodească; așezate pe sub maluri, împiedicau surparea. Femeile se încingeau peste mijloc cu crengi de salcie sfințită ca să nu le doară spatele la secerat și pentru a rămâne „grele“. Cu ele își atingeau urechile și ochii ca să fie ferite de dureri și părul să le crească lung și des. Ramurile sfințite, împletite sub formă de coroană, se așezau la icoane în credința că protejează casa de trăsnete și boli și ajută la creșterea cânepii. Pe vreme de furtună, fragmente de salcie sfințită se aruncau afară, în băătură, sau pe acoperișul caselor. Pe vreme de secetă ele se aruncau în fântână. Cu salcie de la icoană, împreună cu frunze de nuc și de umbra iepurelui, se descântau copiii care urinau noaptea în pat și copiii bolnavi. Era bună și în descântatul de *soare sec*. La Florii, copii colindau prin sat cu ramuri verzi de salcie și făceau urări de sănătate¹⁶.

La Duminica Mare, prima zi din Rusalii, femeile duceau la sfințit ramuri de salcie, din care împleteau un cerc prin care treceau copiii, pentru a fi sănătoși¹⁷. Cu salcie, usturoi, pelin și frunze de nuc, sfințite în biserică, în această zi, se afumau bolnavii¹⁸.

La „Cârcovul Mărinii“ (18 iulie), mai multe femei cu numele de Maria făceau un cerc din salcie, prin care treceau bolnavii¹⁹. La „râscucitul“ vacii, gospodina îngropa pe locul unde a fătat vaca o oală nouă, plină cu apă și cu ramuri de salcie, la mânășă; un fragment de salcie se îngropa în pământ, peste care se turna apă, timp de trei zile, ca să prindă rădăcini²⁰. În alte părți, femeia cu vaca făcea trei colăcei „pupeze“. Unul se lega cu salcie de la Florii de mânășă vasului, și ceilalți doi deasupra. Și aici, se îngropa un țaruș de corn, dacă se dorea ca va să fete în viitor un vițel sau unul de salcie, dacă se dorea o vițică. Cu o oală de pământ se ducea *colastră* (primul lapte muls) la o apă curgătoare și de acolo, se aducea apă care se turna peste fragmentul de corn sau salcie îngropat²¹.

La „Duminica Tomii“ sau la „răpotinul țestelor“ exista obiceiul „învărmicirii“ sau „învăruichirii“ fetelor și „înșoțirii“, „înfătășirii“ băieților; ceremonialul se desfășura pe malul unei ape curgătoare sau la jghebul unei fântăni, în amurg. Printre obiectele pe care le schimbau între ei era și o cunună de salcie prin care se sărutau²².

În componența măștii verzi a paparadelor, pe lângă ramurile cu frunze provenite de la alte specii, se adăugau și cele de salcie. În Vâlcea, „golănețul“ din ceta paparadelor purta pe cap o împletitură din ramuri de salcie, asemănătoare cu vârșia de pescuit.

Ramura de salcie era bună pentru decântatul „de deochi“²³. Textul unui descântec „de deochi“ relatează cum Maica Domnului blestemă salcia care nu o ajută să găsească deochetorii: „... / – Bună ziua salcie – Mai șezi Maica Domnului, jos / – N-am venit să șezi, / Am venit să te întreb / De deochietori /.../ – N-am văzut, n-am auzit / – Dar-ar Dumnezeu / Să-nfrunzești, / Să nu rodești / Poame din tine nimeni să nu mănânce“²⁴. Și într-un alt text, se apelează la salcie: „– Salcie, sălcioară, / Nu văzuși, / Moroiu cu moroaica, / Dracul cu drăcoica, / Smeul cu smeoica, / Deochetorul cu deochetorea“²⁵. Alteori deochetului i se lega o lingură la brâu și i se descânta cu muguri de salcie și varză în aluat amestec pe care trebuie să-l mănânce²⁶. Și vitelor deochete li se lega o lingură de coadă și li se dădea să mănânce muguri de salcie, miere și aluat, descântate²⁷. De „plămădeala inimii“ se descânta cu muguri de salcie, măr dulce, păr, prun, cireș, alun, corn, viță de vie, trei inimi de varză și trei nodulețe de troscot, toate amestecate cu miere de albine și aluat păstrat de la Crăciun. Descântătoarea, după ce se închina leacului de trei ori, bătea cu tăișul unui topor în muguri. Un copil de sex opus celui căruia i se descânta înconjură casa, de trei ori, de fiecare dată întrebând baba așezată pe prag: „Ce ciocănești, / Ce bocănești?“. Baba răspundea: „Nu ciocănesc, / Nu bocănesc, / Inima (cutăruia) plămădesc / .../ Cum se prinde vița de vie de șant, / Salcia de izvor, / Troscotul de drum, / Varza în grădină, / Așa să se prindă inima cutăruia“. După ce mărunțea mugurii, descântătoarea îi așeza într-un pahar cu aghiasmă și îi mesteca cu un bețișor de salcie²⁸. Într-un descântec de *muma pădurii*, textul este construit tot sub forma unui dialog între Ana, femeia care descântă și salcie: „Pleacă Ana pe cale, / Pe cărare. / – Bună dimineața, salcie verde, / Din margini de drum / N-ai fi văzut zburătorul cu zburătoarea? /.../ – Le-am văzut într-o margine de drum. / ...“²⁹. Și într-un descântec „de mătrice“ Maica Precista blestemă salcia care nu vrea să o ajute: „Blestemată să fii pe lume / Roade să nu faci / Toate buruienile să rodească, / Căii în umbra ta să se umbrească“³⁰. Într-un alt text, după ce mătricea este portretizată: „Cu capu cât capacu, / Cu ochii cât cepele, / Cu dinții cât lopețile, / Cu unghiile cât secerele, / Cu deștele cât fusele, / Cu mâinile cât prăjinile, / Cu picioarele cât rășchitoarele /...“, se prezintă și simptomatologia bolii: „... / În pânțele i-a intrat, / Și inima i-a mâncat / Sângele i-a surbit, / Și fața i-a vestejit /...“. Și în acest caz se descânta cu o creangă de salcie în apă cu miere³¹.

Bolnavii de hernie se culcau pe pământ cu capul spre o salcie cu brațele întinse lateral. Descântătoarea bătea patru țaruși: unul în dreptul capului, unul în dreptul picioarelor și alte două în dreptul brațelor; alți patru țaruși se băteau, în aceeași poziție, în trunchiul salciei³². Atunci când o femeie avea junghiuri puternice, soțul ei bătea cu toporul în trei „smicele“ de salcie așezate pe pragul casei și zicea: „Nu pisez femeia mea / Ci pe cea pe care oi lua-o“³³. „De moleți“ se descânta cu ramură de salcie³⁴, iar în dureri de măsele suferindul se afuma cu salcie trăsniță și își descânta astfel: „Doamne, cum ai trăsniț salcia / Să-mi trăsnești și falca“³⁵.

Datorită însușirilor salciei de a se înmulți cu ușurință, o ramură înfiptă într-un loc umed prinde ușor rădăcini, face ca acest arbore să devină simbolul fertilității și fecundității. Faptul că exemplare de arbori cu semn masculin fac fructe le conferă un plus de puritate. După cum am arătat mai sus, se remarcă folosirea ramurilor de salcie în descântecelor și practicelor magice de asigurare a rodului pământului și al pomilor, de sporire a izvorului de lapte, de garantare a sănătății și fecundității, deopotrivă a oamenilor și animalelor. În legătură cu toate acestea, salcia este prezentă și în riturile și ritualurile menite să asigure condițiile meteorologice optime pentru desfășurarea unui ciclu vegetațional. De aceea, în credințele populare, ramura de salcie poate aduce ploi și opri furtuni, la nevoie.

ETHNOLOGICAL VALENCES OF THE WILLOW TREE IN OLTENIA

The author overtakes the ethnological valences of the willow in popular customs such as the usefulness in paint or the remedy of different illness and also symbolizing the fertility or prolificy.

NOTE

1. Inf. de teren, Ghidici.
2. Inf. de teren. Poiana-Seciuri.
3. M. Dimonie, *Plante folositoare în Oltenia. Helleborus dumetorum W. et Kit.*, în „A.O.”, vol. IV, nr. 18–19, 1925, p. 0–25.
4. Inf. de teren; Orodel, Gighera; vezi și Adrian Năstase, *Plantele în viața locuitorilor zonei Bechet-Dolj*, în „Oltenia. Studii și Comunicări”, Complexul muzeal județean Dolj, vol. VII–VIII, 1988–1989, p. 156.
5. Inf. de teren, Ghidici, Orodel, Amărăștii de Jos; vezi și Ch. Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, Craiova, 1925, p. 91.
6. Inf. de teren, Valea Stanciului.
7. Ch. H. Laugier, *Sănătatea în Dolj*, Monografie sanitară, Craiova, 1910, p. 65.
8. Inf. de teren, Radovan.
9. N. Leon, *Istoria naturală medicală a poporului român*, București, 1903, p. 294.
10. Inf. de teren, Calopăr.
11. Ch. Laugier, *Contribuțiuni la...*, p. 65.
12. Inf. de teren, Ghidici, Argetoaia, Cernătești, Orodel, Radovan, Vela, Vlădila, Cujmir, Vrata; vezi și *Răspunsuri la Chestionarul istoric N. Densușianu*, B.A., Mss. rom., 4555.
Inf. din Mischii, Galiciuca, Gogoșu, Răchita, Secuiu (Dj.), Săulești, Godinești, Andreești (Gj.), Dâlma, Gârla Mare, Peri (Mh.), Bodești, Orlești, Slăvitești, Șirineasa (Vl.); Th. Speranția, *Răspunsuri la Chestionarul de sărbători păgânești*, B.A. Mss. rom., 4961, inf. din Raci, Andreești (Gj.), Oboga (Olt).
13. Inf. de teren, Mischii.
14. Inf. de teren, Calopăr.
15. Artur Gorovei, *Descântecul românilor*, București, 1931, p. 233; vezi și Ionescu Daniil și Alexandru Daniil, *Culegere de descântece din județul Romanați*, vol. II, Vălenii de Munte, 1908, p. 25–26.
16. Inf. de teren, Calopăr, Argetoaia, Vela, Cernătești, Radovan, Amărăștii de Jos, Ghidici, Piscu Vechi, Mischii, Cujmir, Vrata, Muereasca, Vlădești, Păușești-Măglași, Timișeni, Topești; vezi și Gh. F. Căușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*, Academia Română, Colecția „Din viața poporului român”, vol. VI, București, 1914, p. 300; *Răspunsuri la chestionarul istoric N. Densușianu*; [inf. din Andreești (Gj.)]; Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, 1915, p. 262; 340; Ch. Laugier, *Contribuțiuni la...*, p. 62–63.
17. Inf. de teren, Orodel, Mischii.
18. Inf. de teren, Cujmir.
19. Ch. Laugier, *Contribuțiuni la...*, p. 69.
20. Inf. de teren, Hurezani, Spineni-Melinești, Godeni.
21. Inf. de teren, Șirineasa; vezi și *Răspunsuri la chestionarul Densușianu* [inf. din Slăvitești (Vl.)].
22. Inf. de teren, Vrata; vezi și inf. din „Suflet oltenesc”, vol. I, nr. 5, 1927, p. 139–140; *Răspunsuri la Chestionarul Densușianu*, [inf. din Peri și Sîșești de Jos (Mh.) și Raci (Gj.)]; Th. D. Speranția, *Răspunsuri la...*, [inf. din Raci (Gj.)].
23. Inf. din „Șezătoarea”, vol. IV, 1897, p. 27, 192; vezi și Gr. Grigoriu Rigo, *Medicina poporului în „Analele Academiei Române”*, memoriile secțiunii literare, seria I, tom XXX, București, 1908, p. 52; Gr. G. Tocilescu *Materialuri folkloristice*, vol. I, partea I p. 543–544.
24. Inf. din „Șezătoarea”, vol. VI, 1901, p. 95–96; vezi și inf. din „Ion Creangă”, vol. VI, 1901, p. 95–96; Gr. Tocilescu, *lucr.cit.*, vol. I, partea II-a, p. 1568–1569.
25. Ionescu I. Daniil și Alexandru I. Daniil, *lucr.cit.*, vol. II, p. 51–52.
26. Gr. Grigoriu-Rigo, *lucr. cit.*, p. 51–52.
27. *Ibidem*, p. 194.
28. Descântesc din „Șezătoarea”, vol. IV, 1897, p. 151–157.
29. xxx *Folclor din Oltenia și Muntenia*, Cluj, 1967, vol. I, p. 335–336.
30. Gr. G. Tocilescu, *lucr.cit.*, vol. I, partea a II-a, p. 1575–1577.
31. *Ibidem*, p. 1578.
32. Ch. Laugier, *Contribuțiuni la...*, p. 92.
33. *Ibidem*, p. 96.
34. Inf. din „Șezătoarea”, vol. IV, 1897, p. 31–32.
35. Inf. de teren, Timișeni.

VII ȘI LIVEZI ÎN VÂLCEA DE ALTĂDATĂ

sec. XIV-XIX

Eugen DECA

Viticultura și pomicultura sunt două dintre cele mai vechi și răspândite ocupații, datorită faptului că pe teritoriul țării noastre, vița-de-vie și pomii fructiferi au avut condiții favorabile de dezvoltare. Din antichitate avem mențiuni scrise despre viticultură și pomicultură, ca ocupații de bază ale geto-dacilor, care s-au intensificat în epocile următoare, când s-au cultivat noi soiuri de viță, au apărut tehnici viticole și unelte de muncă superioare. În perioada feudalismului, viticultura și pomicultura vor rămâne îndeletniciri de seamă ale românilor, dovadă fiind cosoarele de vie, sâmburii de fructe, cazanul de tablă din mormântul de la Pogonești, gropile cu pereți lustruiți deasupra cărora, pe gratii din nuiele, se afumau fructele (poamele).

În județul Vâlcea, așezat într-o zonă colinară și de munte, s-au născut și dezvoltat de-a lungul secolelor forme originale de cultură populară, caracterizate prin tipuri de locuințe și de construcții specializate, unelte de muncă, precum și instalații tehnice pentru prelucrarea strugurilor și a fructelor.

Importanța economică a viticulturii și pomiculturii o dovedesc și documentele istorice ale vremii.

Începând din sec. al XIV-lea, documentele emise de cancelariile domnești¹ fac referiri la livezile, pometurile, viile care ocupau suprafețe mari în județul Vâlcea, având statutul de privilegii mănăstirești, boierești sau fiind proprietăți moșnenești. Viile și livezile apar curent în actele de schimb, de vânzări și cumpărări, donații, cât și în foile de zestre. Uneori, în aceste acte, sunt indicate atât suprafețele de vii și livezi, cât și prețurile la care s-au efectuat tranzacțiile.

Totodată, unele toponime pomenite în hrisoavele medievale ca: Vișina, Cireșul, Valea Cireșului, Pruni, Prunișor, Capul Viilor, Dealul Viilor, unele dintre ele întâlnite și astăzi, sunt edificatoare pentru amploarea acestor ocupații, cât și asupra speciilor pomicele cunoscute în acele vremuri.

Din secolul al XV-lea, documentele vremii referitoare la Vâlcea, amintesc frecvent de viile de la Govora, Ocnele Mari, Drăgășani, Bistrița, Tatoi, Măciuca etc. Așa, de pildă, Radu cel Mare în anul 1495, dăruiește Mănăstirii Govora, o vie la Drăgășani și una în dealul Ocnei (n.n. Ocnele Mari) numit, „Licura”² și tot în 1495 un ieromonah, Macarie, dăruiește aceleiași mănăstiri o vie la Ocna „să fie călugărilor de hrană, iar lui de pomenire în tot anul”³. Peste câțiva ani, în 1506, boierii Craiovești dăruiesc mănăstirii Bistrița o serie de vii și livezi din Vâlcea⁴.

În secolele XVII–XVIII, documentele vremii pomenesc de viile din „Dealul Bujoranilor” și „Dealul Oltenilor”⁵ sau este menționată concesionarea dării vinăriciului domnesc din Dealul Dobrușei (localizat în satul Dobrușa, lângă Drăgășani) către mănăstirea Stănești, din comuna Lungești. În timpul lui Constantin Brâncoveanu, prin hrisovul său, dat la 25 aprilie 1695, înzestrează Mănăstirea Hurez cu numeroase moșii, vii și livezi, acordându-i dreptul de vinăriciu asupra mai multor sate, pe care-l sporește la 40 de bani/vadră, atrăgându-și nemulțumirile țăranimii. Aceeași mănăstire avea în proprietatea sa o mare suprafață de vie și la Sutești (lângă Drăgășani), din moment ce plătea în anul 1796, pentru lucrările agricole și întreținerea ei 525 taleri, o sumă foarte mare pentru vremea aceea⁶. În satul Nemoiu, mănăstirea Hurez stăpânea o mare vie, dăruită de monahul Gherasim din Măgureni, unde mănăstirea avea amenajate un „slon mare acoperit cu blane de stejar”⁷, cu lin și teascuri pentru prelucrarea strugurilor.

În anul 1759, boierul Ion Slăvitescu, lasă mănăstirii Govora via sa de la Ionești, cu condiția să-l scrie în pomelnic.

Tot din perioada evului mediu, consemnările memorialistice ale unor călători străini în trecere prin Valahia și Vâlcea, întregesc tabloul răspândirii pomiculturii și viticulturii din acest colț de țară. În sec. al XVI-lea, Franco Sivori, secretarul lui Petru Cercel arată că văzuse în Țara Românească „multe dealuri bogate în vii, care produc mari cantități de vinuri de mare preț, albe și roșii...”, iar mai târziu Botero notează că în Țara Românească se produceau printre

alte „vinuri foarte bune și fructe de tot soiul“. În secolul următor, învățatul turc Evlia Celebi susținea că în Țările Române „merele, perele și prunele se găsesc în cantități mari și sunt de o calitate excepțional de bună“.

Informații complete despre Vâlcea le avem de la sirianul Paul de Alep (mijlocul sec. al XVII-lea), care face o călătorie pe aceste meleaguri și în trecerea lui este impresionat de o serie de localități și mănăstiri: Ocnele Mari, Cozia, Bistrița, orașul Râmnic, dar, în același timp, face referiri la marile suprafețe ocupate cu vii și livezi și la calitatea vinului băut la mănăstirea Cozia (face un popas aici, fiind „îndemnat de dragostea de vin...“).

Odată cu creșterea coloniei catolice din orașul Râmnic și mai ales în urma privilegiilor acordate de Constantin Brâncoveanu bulgarilor din Kiprova⁸, diferiți misionari catolici au vizitat Vâlcea, lăsând o serie de impresii despre această zonă. În același timp, mănăstirea Franciscanilor de aici publică o scurtă monografie a Râmnicului⁹ (1690), în care se precizează, printre altele: „înspre nord, nu departe de târg este un munte (n.n. dealul Capela) nu prea înalt pe care este o biserică... Muntele este acoperit cu pomi fructiferi și vii...“. Tot în această lucrare sunt menționate și viile logofătului Radu Goran, zis și Olănescu, de unei anumite Galatea sau viile de la Grădășani din proprietatea Episcopiei Râmnicului, arendate pe la anul 1794, de jupân Hristea¹⁰.

În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, odată cu intrarea Olteniei sub administrația austriacă, se intensifică preocupările pentru descrierea cu multe amănunte a județului Vâlcea. Ofițerul austriac Friedrich Schwantz lasă descrieri amănunțite despre posibilele puncte de fortificație din ținut și pe harta întocmită de el între anii 1720–1722 sunt localizate numeroase vii și livezi, iar Johann C. Weiss pe lângă faptul că realizează numeroase desene în peniță ale unor locuri și monumente din Vâlcea, immortalizează și frumoasele vii și livezi din preajma Râmnicului (J. Weiss – de la el ni s-a păstrat cea dintâi imagine grafică a Râmnicului).

Ulterior, generalul Von Bauer în memoriile sale, tipărite la Lipsca, în anul 1778¹¹, face o amănunțită catagrafie a orașelor și satelor din Țara Românească, consemnând din Vâlcea numeroasele livezi și, în mod special, viile dintr-o serie de sate din zonele Drăgășani, Bălcești, de pe văile Oltețului și Cernei.

La mijlocul veacului al XIX-lea, un artist plastic cu un deosebit ochi critic – A. Lancelot – vizitează Vâlcea, se interesează, în primul rând, de monumentele sale, dar el face și o serie de consemnări cu caracter etnografic, arătând că Râmnicul are case noi și frumoase, fiind înconjurat de numeroase livezi și vii.

Spre finele secolului al XIX-lea, județul Vâlcea deține suprafețe mari de livezi în jumătatea sa nordică, iar suprafețele mari de vii erau localizate în mod special în partea de sud, în zonele Drăgășani și Bălcești. În documentele timpului și într-o serie de lucrări publicate¹² în această perioadă, sunt menționate o serie de dealuri ocupate cu suprafețe mari de vii (desigur exagerate) – Dealul Gorunești, din comuna cu același nume avea 35 ha, Dealul Bălcești – 35 ha; Dealul Ghioroiu 34 ha, Dealul Roșiile – 40 ha; Dealul Dicuilești – 54 ha; Dealul Cârlogani – 30 ha; Dealul Viilor din podgoria Drăgășani, acoperit de vii.

De altfel, în această perioadă vinurile din Vâlcea, în speță, cele din podgoria Drăgășani, participă la o serie de concursuri și expoziții naționale și internaționale. În anul 1881, s-a organizat la Rm. Vâlcea concursul agricol al județului Vâlcea, la care au participat printre alții și numeroși podgoreni „cei ce cultivă în mod sistematic viile, și conservă mai bine vinurile...“¹³ (se arată în regulamentul de participare la concurs). La expozițiile universale organizate la Paris în anii 1869–1900, județul Vâlcea participă cu probe geologice, ape minerale, cusături naționale, precum și cu o bogată colecție de vinuri deosebit de apreciate¹⁴.

Sfârșitul secolului trecut și începuturile veacului al XX-lea, marchează pentru viticultura vâlceană, ca, de altfel, pentru cea românească, un puternic moment de criză, datorită invaziei filoxerei care a dus la distrugerea majorității pantațiilor de vii. Ulterior, a urmat o perioadă dificilă de adaptare a noilor soiuri și plantații viticole din Vâlcea.

NOTE

1. Râmnicu Vâlcii – este menționat pentru prima oară în documentul lui Mircea cel Bătrân din 4 septembrie 1389, despre care aflăm că este scris în „orașul domniei mele, Râmnic, iar ulterior în hrisovul din 8 ianuarie 1394 – printre posesiunile confirmate Coziei apar „o moară și o uliță la Râmnic“, precum și vii și livezi în preajma lui. (N. Iorga, *Orașele oltene*, A.O.).
2. N. Dobrescu, *Istoria bisericii din Oltenia*, București, p. 251–252.
3. N. Dobrescu, *Din istoria bisericii române în sec. al XV-lea*, București, 1910, p. 54.
4. N. Dobrescu, *Documente privind istoria României*, veacul al XV-lea, T.R. vo I (1501–1525), p. 9.
5. Ibidem, vol. III, p. 18, p. 312.
6. Ion Ionașcu, *Anexa, Arhivele Olteniei*, nr. 86–88, p. 415.
7. Ibidem, nr. 27–82, p. 302.
8. N. Dobrescu, *Vâlcea – muzee și monumente*, Rm. Vâlcea 1986, p. 36.
9. N. Dobrescu, *Conventul de la Râmnic dedicat lui Sf. Anton de Padova*. Scurtă descriere a orașului Râmnic, cap. IV, p. 189–191.
10. Ion Popescu Cilieni, *Biserici, târguri, sate*, Craiova, 1941, p. 9.
11. Von Bauer, *Memoires historiques et geographiques sur la Valachie*, Lipsca, 1778, p.
12. C. Alessandrescu, *Dicționar geografic al județului Vâlcea*, București, 1893.
13. Arhivele statului Vâlcea, Fond Prefectura județului Vâlcea, Dosar 98/1881, p. 4.
14. Sergiu Purece, *Vinul de Drăgășani la expoziții și concursuri naționale și internaționale*, în *Muzem*, Muzeul Golești, 1974, p. 281.

ICOANELE DE LA GRĂMEȘTI

Ioana ENE

Biserica de lemn din Grămești, Vâlcea, cu hramul Adormirea, ctitoria din 1664–1665, a mitropolitului Ștefan, expresie reprezentativă pentru arhitectura din epoca lui Matei Basarab¹, a adăpostit până în deceniul trecut² icoanele împărătești și prăznicarele tâmplei originare.

Icoanele împărătești³ din care în biserică se păstrează trei, au fost executate la comanda mitropolitului, după cum este menționat în inscripția din icoana de hram: „aceste sfinte icoane, dimpreună cu biserica, făcutu-le-au mitropolitul Kir Ștefan 7174“ (1666). A patra icoană a fost înlocuită cu o copie neîndemânatică, de dată mai recentă, și este dedicată sfântului Grigorie Decapolitul (a cărui importanță locală este dată de prezența moaștelor sale, încă din 1498, la Mănăstirea Bistrița) și lui Mihail, episcopul Sinadelor (ale cărui moaște au fost dăruite Arnotei, în 1641–1646). Ea se află într-o colecție particulară din Rm. Vâlcea⁴. Formula consacrată arată că a fost realizată „prin mâna prea umilului Ioan Scutaris 1669“, când Ștefan încetase din viață, dar el este prezent în icoană, îngenuncheat, în partea stângă jos, în veșmânt arhieresc, într-o atitudine similară celei din icoana hramului, din 1658–1659, Duminica tuturor sfinților, de la Râmănești, Bălănești, Vâlcea (ctitorită, de asemenea, de Ștefan). În icoana de la Grămești el este numit „Mitropolitul Kir Ștefan“, în timp ce la Râmănești titulatura este „Vlădica Ștefan“⁵.

Icoanele prăznice au fost realizate de zugravul Bogdan, în 1668, noiembrie 1, după cum menționează inscripția, scrisă cu cerneală, pe spatele *Botezului*, din care aflăm și numele primului preot al bisericii, popa Stan⁶.

Dacă zugravul Ioan Scutaris, cunoscut și ca autor al unei serii de prăznicare, în 1669, la Frasin, Dâmbovița⁷, este purtător al unei viziuni artistice familiarizată cu pictura postbizantină, în varianta italo-cretană, Bogdan era, probabil instruit într-un atelier din nordul Moldovei, icoanele lui, demonstrând relații cu arta ambianței „carpatice“ (Slovia, Ucraina, Bielorusia, sudul Poloniei), apar insolite printre artefactele epocii, situându-se în zona „esteticii de compromis“, între Occident și Orient, între vechi și nou. În limitele acestei atitudini, în care coexistau sursele formale ale barocului, în Țara Românească (desigur și în Moldova), cu elemente de modernitate și deschidere spre dialog, trebuie înțelese și preferințele culturale ale mitropolitului Ștefan, care se orienta către un reviriment ortodox, al cărui model îl găsisse în programul inițiat în Ucraina, sub păstoria lui Petru Movilă⁹.

Curentul „kievo-movilean“ de înnoire spirituală, în centrul căruia se afla figura ilustră a acestui prelat, l-a inspirat pe Ștefan, care într-o epocă, tulburată de dispute și controverse teologice, a dorit să impună mai multă autoritate funcției de conducător al bisericii ortodoxe tradiționale, apărătoare a „dreptei credințe“.

În pronaosul bisericii din Grămești, într-o stare avansată de degradare, portretul său, pictat pe pânză maruflată, îl înfățișează în picioare, oficiind. Este primul portret de acest fel în Țara Românească, înscriindu-se în descendența genului de tradiție „sarmatică“, cu conexiuni îndepărtate, în cea bizantină¹⁰.

Activitatea culturală „tradiționalistă“ în care Mitropolitul Ștefan s-a implicat cu „toată cheltuiala“ a presupus alăturarea izvodului „slovenesc lângă cel grecesc, cu oameni, cărțurari buni și înțelepți“¹¹, între care trebuie să-i menționăm și pe cei doi zugravi de la Grămești, și a fost modelată de climatul de „internaționalism“ artistic al timpului.

În icoanele lui Ioan Scutaris se accentuează hieratismul și imaterialitatea figurilor, care încremenesc în fondul de aur, se exagerează dramatismul gesturilor și se folosește un repertoriu decorativ excesiv de certă influență barocă, remarcabil prin plasticitatea elementelor de drapaj și prin eclerajul subtil.

Din icoana de hram de la Grămești lipsește episodul pedepsirii lui Jefonias, care apare în icoana de același fel de la Frasin.

Ca zugrav itinerant, el a beneficiat de variate surse de inspirație iconografică, între care trebuie amintite gravurile, de mare circulație în epocă. Meșterii locali au preluat din asemenea surse tipuri ale *Maicii Domnului a Patimilor*, caracterizate prin patetismul exprimării, cum este cea realizată de Stoica din Târgoviște, în 1624, la Ruda sau Tealovanie, din prima jumătate a secolului al XVII-lea, descoperită la Bumbuiști, tot în județul Vâlcea¹².

Un zugrav din ambianța italo-cretană este și autorul icoanei *Răstignirea*, de la Titireciu, în care sobrietatea reprezentării se asociază cu eleganța reținută a gesturilor de durere ale Mariei și ale lui Ioan¹³.

Desigur că la Grămești, opțiunea selecției modelelor și meșterilor a aparținut ctitorului. Intervenția sa se observă în coexistența inscripțiilor în greacă, slavonă și română în câmpul icoanei, consecință, atât a modei baroce de asociere stilistică¹⁴, cât și a efortului de oficializare a limbii române în cult, la care Mitropolitul Ștefan participă printr-o asiduă politică de traducere și tipărire.

În seria prăznicarelor, într-o ipostază mai puțin obișnuită în iconografia epocii, apare arhanghelul Mihail, în picioare, cu sabia ridicată, cu potir și cu inscripție, care îi conferă rol psihopomp, ca îndrumător și apărător al sufletelor celor morți¹⁵.

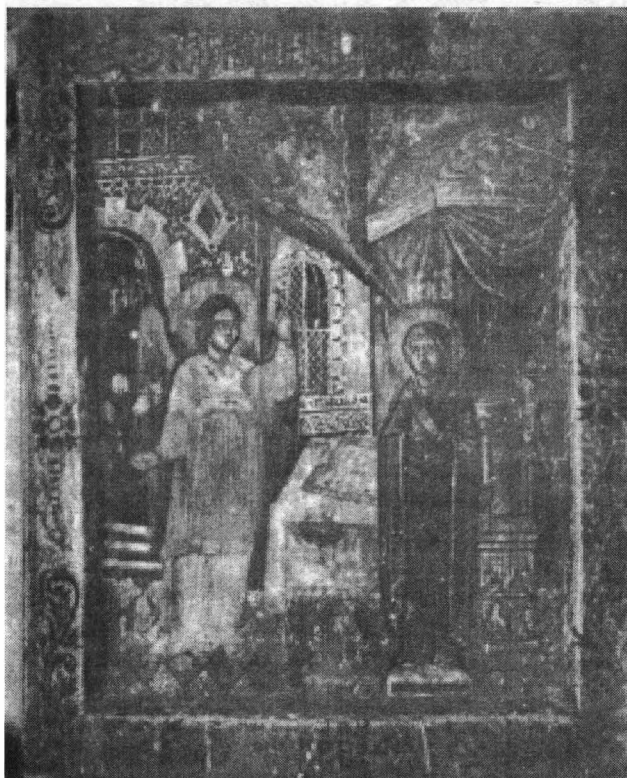
Prăznicarele realizate de zugravul Bogdan sunt mărturii ale viziunii artistice, în care se suprapun elementele de limbaj stilistic „internaționalist“, caracteristic pentru lumea ortodoxă din secolul al XVII-lea, o lume în permanentă mișcare și schimbare.

Ele demonstrează că zugravul era familiarizat cu lucrări ale barocului moscovit, stil manifestat, în arhitectură, prin cromatica multicoloră a frizelor de faianță și prin zidăria pictată, dar în icoane, cum sunt cele din „școala Stoganof“, prin aspecte miniaturale, virtuozitatea desenului și dragostea pentru peisaj. Este de remarcat că icoanele moscovite erau considerate în epocă „lucru desăvârșit și frumos“¹⁶ și apar, colportate în diferite moduri, daruri sau schimburi de meșteri etc., în Țara Românească. Așa sunt *Maica Domnului Eleusa*, din colecția *Mănăstirii Dintr-un lemn, Înălțarea*, la biserica din Măldărești, Măciuca, *Maica Domnului* și *Isus Pantocrator*, provenind de la Cacova¹⁷, sau icoana „de Moscu, ferecată“, menționată în 1675 în inventarul moșiei Băbeni¹⁸.

Influența lor, iconografică și stilistică, este decelabilă în icoane, cum sunt Sf. Serghie și Vah, de la Piatra Gibești¹⁹, sau Vătăsești, Bărbătești. Elemente morfologice, amănunte de plastică arhitectonică, turla în formă de bulb, logii supraetajate, balustrade, timpane cu firide în formă de concă, s-au răspândit în arta ambianței „carpatice“, care se recunosc în prăznicarele de la Grămești prin nevoia continuă de a umple spațiul și prin preocuparea de a obține efecte.

Din icoanele bieloruse²⁰, zugravul Bogdan a preluat scheme compoziționale complicate, cu construcții în prim plan, încercări de rezolvare a planurilor oblice, modalitatea de a decora fațadele prin decorare cu creneluri, baldachine, turnuri, portaluri, toate caligrafiate cu alb; punerea în pagină se inspiră din seriile de gravuri contemporane sau de la sfârșitul secolului al XVI-lea în scopul modernizării monumentelor medievale, dar și din fundaturile scenice ale lui Serlic. Instrucția artistică eclectică este vizibilă în interesul cu care se realizează peisaje bucolice, ca în scena *Nașterii lui Iisus*, încercarea de redare a perspectivei aeriene, norii alungați, convenționali, subliniați cu alb, cromatica strălucitoare, de smalt, conferită de tonurile vii, acide, de contrastele de alb și negru, de lumină și umbră, aduc ecoul din arta flamandă, dar și din surse formale poloneze.

Influența viziunii este aceeași cu cea din fragmentele de tâmplă păstrate la biserica din Bălănești. Râmești, registrul proorocilor, în medalioane, doi câte doi (în total șase medalioane) și crucea Răstignirii, sub care se află portretele amintite (vezi nota 5) și amintește de tipologia tâmplii de la biserica Adormirea din Liov, ctitorie a familiei Movilă din secolul al XVI-lea, refăcută, în 1644, cu ajutorul meșterilor moldoveni ai lui Vasile Lupu. Tipul de ornament



din arhitrava de la Râmești este asemănător tratat în relief puțin înalt, generând o impresie oarecum aspră, prin contraste tăioase de lumină și umbră, la fel ca la biserica amintită, din Liov.

Navele icoanelor de la Grămești sunt împodobite cu modeste ornamente florale, pictate cu negru, cu șablon; compoziția primește astfel o notă pitorească, o exprimare ușor naivă, pe care o regăsim în icoanele slovace ale timpului²¹.

Zugravul Bogdan este, probabil, autorul a două icoane, *Maica Domnului cu pruncul* și *Deisis*, varianta arhierască, cu *Maica Domnului încoronată*, care s-au aflat la schitul Păușa, Călimănești, Vâlcea²².

Tipul iconografic, de origine paleologică, a fost întrebuințat în pictura sârbească din secolul al XIV-lea²³, dar și în pictura murală din Țara Românească, în secolul al XVI-lea și în cel de al XVII-lea, în epoca lui Matei Basarab, când apare și în gravura din Îndreptarea legii, Târgoviște, 1652, prefăcută de mitropolitul Ștefan.

Prezența temei în icoana de la Păușa trebuie pusă în legătură cu contextul politico-religios al acestei perioade, datarea icoanei situându-se cel mai probabil în jurul acestor ani. Textul de pe evanghelie, inspirat din Ioan 10, 11–14 („eu sunt păstorul cel bun; păstorul cel bun își pune viața pentru oi”) presupune relația dintre puterea laică și cea divină, într-o intervenție conștientă de alegerea sa.

Modalitățile de tratare a pasticii arhitectonice, proporțiile „îndesate” ale personajelor, realizarea picturală a chipurilor, cromatica arată că zugravul a fost format în zona deja amintită a ambianței „carpatice”; la acea dată, în părțile Vâlcii venind din nordul Moldovei lucra zugravul Bogdan.

Icoanele împărătești și prăznicarele din tâmpla bisericii de la Grămești, ctitoria mitropolitului Ștefan, completează, cu informații prețioase tabloul picturii pe lemn de la mijlocul secolului al XVII-lea.

ICONS FROM GRĂMEȘTI (VÂLCEA)

The author proposes the description and the framing of patrimony icons, proceeded at wooden church Grămești (Costești) – Vâlcea, into the present iconographical tendencies.

In the same time, near the proper technology of canonic representations are also called the authors (painters), the influences and the stylistic autochthonous shades.

NOTE

- 1) Biserica de lemn din Grămești prezintă elemente de monumentalitate și de structură care o îndepărtează de soluțiile unei biserici populare de lemn; ea se înscrie programatic în tradiția arhitectonică și în moda de la jumătatea secolului al XVII-lea. vezi și V. Drăghicescu, *Vechea biserică de lemn din Grămeștii Vâlcii*, BCMI, 1970, p. 110–114.
 - 2) Când a avut loc acțiunea de concentrare a valorilor din Patrimoniul Cultural Național.
 - 3) *Maica Domnului Hodighitria, Pantocratorul și Adormirea*, icoane în tempera, panou cu ramă, adăugată, grund alb gros, schiță, proplasmă roșcată, aur, dimensiuni 960×350 cm; sunt lucrate cu multe tonuri intermediare, dar starea de conservare, precară, împiedică o corectă observare; alterarea vernilului s-a produs pe unele porțiuni și s-au încercat refaceri.
 - 4) Colecția Romulus Popescu din Rm. Vâlcea. Ca și în celelalte icoane, unde epigramele sunt în grecește, inscripția zugravului este în greacă, în timp ce inscripțiile de pe filacteria lui Grigorie Decapolitul sunt în slavonă, iar Ștefan este denumit în românește.
 - 5) La Râmești, mitropolitul Ștefan apare și în tâmplă, într-un medalion, sub crucea Răstignirii, lângă domnitorul Mihnea al III-lea. Vezi Radu Crețeanu, Un egumen al Tismanei: Mitropolitul Ștefan I al Ungrovlahiei, Mitropolia Olteniei, 1–3, 1977, p. 119–139 și Al. Efremov, Primul peisaj de concepție occidentală în pictura de icoane din Țara Românească, în Rev. Muzeelor și Monumentelor Seria MIA, 1, 1974, p. 69–74.
 - 6) Prăznicarele sunt în număr de 12: *Nașterea Maicii Domnului, Intrarea în biserică, Nașterea lui Iisus, Tăierea împrejur, Botezul, Sfinții, trei ierarhi, Întâmpinarea, Buna Vestire, Floriile, Înălțarea, Rusaliile, Schimbarea la față*; se adaugă un prăznicar cu Arhanghelul Mihai. Sunt realizate pe panou cu navă, de esență moale, cu grund alb subțire, în tempera grasă. Dimensiunile icoanelor sunt 330×260×30 mm. Erau puternic vernisate.
- În prezent, 11 se găsesc în depozitul de concentrare de la Mănăstirea Cozia, iar *Floriile* se află în colecția Muzeului din Rm. Vâlcea.
- 7) Informație obținută prin bunăvoința colegei Adriana Stroe, istoric de artă, la OFCN Dâmbovița, în 1984.
 - 8) Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, Editura Meridiane, 1987, vol. 1, cap. 3, p. 137–182.
 - 9) P. P. Panaiteșcu, *L'influence de l'oeuvre de Pierre Mogilă, archeveque de Kiev, dans les Principautés roumaines, în Mélanges de l'école roumaine en France*, 1926, p. 22–26.
 - 10) Este evident modelul Moveștilor din care s-a inspirat mitropolitul Ștefan (vezi și R. Theodorescu, *op.cit.*, cap. 2, p. 85–104), care alcătuiește Stema mitropoliților Ungrovlahiei, cu simboluri heraldice catolice; tot el este comanditarul icoanei Sfânta Paraschiva, în care apare primul peisaj... (Al. Efremov, *op.cit.*) într-un episod din viața sfinței, cel al debarcării în satul natal din Tracia.
 - 11) Prefața la *Pogribania preoților*, 1650.

- 12) În prezent, icoana se găsește în Palatul Episcopal din Rm. Vâlcea.
- 13) Este, după părerea noastră, o danie, din 1668, a egumentului Hristofor de la Mănăstirea Bistrița, care, la data respectivă se retrage la schitul Titireciu, pe care îl înzestrează. Vezi Veniamin Micle, Mănăstirea Bistrița, 1995, p. 85.
- 14) R. Theodorescu, *op.cit.*, vol. 1, cap. 2, p. 114 și nota 134.
- 15) În traducere aproximativă, inscripția slavonă ar putea fi: „(cui) ajunge i se dăruiește acest pahar“. Este ipostaza în care Arhanghelul cântărește faptele bune și pe cele rele, care apare pe timpanele catedralelor gotice (Bourges, sec. al XV-lea, de ex.) sau în Apocalipsul din 1498 al lui Duréri vezi și gravura în Îndreptarea legii, Târgoviște, 1662.
- 16) Al. Lăpedatu, BCMI, 1912, p. 110–114, *Icoanele lui Barnovschi Vodă*.
- 17) Ambele icoane se află, în prezent, în colecția Muzeului din Rm. Vâlcea. Starea de conservare precară a făcut, cu greutate posibilă descifrarea numelui zugravului, „Alexandru 728... Moldova“.
- 18) V. Drăghiceanu, *Catalogul comisiei monumentelor istorice*, București, 1913.
- 19) În colecția Muzeului din Rm. Vâlcea, icoana cu sfinții Serghie și Vah este contemporană cu icoanele de la Vătăsești, Bărbătești, fiind realizate în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, și celelalte icoane sunt databile în secolul al XVII-lea.
- 20) Jivapic Belarusi, XII–XVIII, Minsk, 1980.
- 21) *Historica carpatica, zbornik vychodoslovenskeh o muzea v. Kosiciah*, nr. 5/1974, 7/1976, 8/1977.
- 22) În prezent prima icoană se află în depozitul de la Mănăstirea Cozia, iar a doua în colecția Muzeului din Rm. Vâlcea; a figurat, alături de prăznicarul Floriile, în expoziția De la Matei Basarab la C-tin Brâncoveanu, organizată la București de Muzeul Național de Artă, în 1992.
- 23) V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, Ed. Meridiane, 1980, vol. 3, p. 67–68 și nota 164.

SOME CONSIDERATIONS OF THE ETHICAL ISSUES IN FOLKLORISTIC TODAY

Sabina ISPAS

Contemporary culture includes the folklore as a component with specific expression, regardless of the level of technical progress or (of) the social system. Folklore is the outcome of a history-controlled process and it is also a steady, bipolar process. At present, it is expressed by great variety of forms, less identified in tradition, often atypical and confusing for specialists. The later will soon be obliged to modify the scope of research, under the pressure of the new system of action of folklore. By *folklore* I understand that element of culture defined in the UNESCO Recommendation for protection of traditional culture and folklore adopted at its 25th session of November 19, 1989, in Paris. I shall call it further „oral culture“, to avoid the limitative vision of some European schools, which include in folklore only literary musical and choreographic texts. This oral culture occurs both in the rural and (in) the urban milieu, in all socio-professional groups, at all ages, in both sexes, in subordinated or coordinating milieus, in élites, middle classes or lower classes. Folklore is not a lower or higher product of the human conscience within a culture. It is the outcome of cooperation, of a mutual exchange between the product of different classes, groups etc. The oral culture is the resultant of steady processes of interrelation between oral and printed creations anonymous and „authored“ works, the professional and the non-professional, the formal and the informal, the constant and the extempore. The folklore of the rural areas is only part of the oral culture which, as a whole, is a „system of systems“, in dynamical, accelerated motion. Like most intellectuals of the past centuries, contemporary specialists also know and study that unavoidable process which faces oral culture, innovation, which results in the partial or total modification of the traditional group patterns. No progress is possible in a human community in the absence of innovation. The folklore creation, necessary *par excellence* and having definite functionality, is a resultant of (the) two acting forces – the traditional and the innovating one. In (the) South-East Europe, the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century were characterized by the emergence of special interest in the study of (the) relationships between folk culture and the other national forms of expression of culture, from the Middle Ages to modern times. That period of culture acquisition is tributary to a pronounced „ruralism“, also because of the fact that in most countries of that area the population living in the rural milieu was much more numerous and that milieu was more stable, with thoroughly organized structures and rules verified and accepted by the whole community for many centuries. This does not diminish, however, the role of the urban milieu in creating the popular culture, in outlining the guidemarks of the national culture and in influencing the rural milieu. The prevalent research accounts for an outstanding wealth of documentary material. Research viewed from the angle of the history of ideas and trends should reconsider the role of the Middle Ages in determining the culture of South-East Europe.

In that part of Europe, the traditional world did not exist in isolation and it did not behave as a closed universe, especially as it is situated in the vicinity of great waterways – on one side, the Danube, on the other side, the Black Sea, with its links with the Mediterranean world. One we may say that these „water roads“ facilitated contacts with the central – European world and with the Mediterranean East, are which provided wide scope for great cultural syntheses, involving oral culture.

We may still call the Middle Ages „our roots to which we fell connected by the endless thread of orality“ (Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*, București, 1994). The spiritualness of the European South-East has been marked by the Middle Ages, as it has been constantly and coherently preserved in the rural milieu, until recently. An important number of factors contributed to the advance of common oral culture elements on wide areas: the existence

of free military villages, migrations, itinerant trade widely extended between the East and Central Europe, moving of flocks, conflicts with the Ottoman Empire and Orthodoxy – on an extensive area (P. P. Panaitescu, *Introducere în istoria culturii românești*, București, 1969, p. 203–205).

Oral transmitting provides the framework for occurrence of syncretism, characteristic of the folklore-type culture, together with other specific characters – variability, anonymous source, collective aspect. Once created, the folklore message is irreversible and irrepeatable. The oral is usually opposed to the „printed“ way of existence of a product of the „profound“ culture. We are faced with a system of performing and receiving with audio/visual means, having precise and well differentiated consequences on the capacity to memorize and reproduce, to immediately reconsult and to stimulated the innovating capacity of the creative individual.

The contemporary society has a so-called „industrial culture“, consumption-oriented, an outcome of the technological explosion of the latest decades. The electronic systems of visual and auditory broadcasting, reproducing movement and color hues, render visible the resemblance with the type of oral folklore transmitting in its syncretic occurrence. The ritual and the non-ritual, the every-day facts and the ceremonial, the formal and the informal, the legal and the illegal, fundamental notions concerning life, cares, doubts, fear, hope, everything occurs under the form of an image with sound and movement. The human voice itself is „alienated“ and „electronically fractured“. This „industrial culture“ is transmitted first of all by television, video cassettes, but also by the INTERNET and the Cd-rom. A television broadcast acts like a folklore „variant“, before its replay or distribution in video-cassettes. It is a syncretic product broadcast by audio-visual media and received by the „mass“ of „consuming“ population. The broadcast is *not* available progressively to a limited number of spectators, with possibilities to be repeated identically or almost identically at brief time intervals, as is the case of theatrical performances or films seen in movie theatres. The broadcast is simultaneously received by a province, a country, a geographical area or even the whole planet. In the ancient city, the public square sheltered the performances of itinerant troupes, the songs of minstrels or troubadours or community rituals. In the center of the village round dances were organized. Those functions are now transferred to administrative socio-cultural structures with prevalent urban character or they are replaced by mechanisms involved in the technical informational system, which widens their area to continental dimensions. The oral culture has now „transcontinental anotranscultural“ modeling guidemarks. This world of culture mediated by technical instruments of mass broadcasting is initiated in and receives the folklore of flying saucers (UFO), spiritism, occultism, sects and fundamentalist religious factions, or „isolated“ cultures of other continents. Ancient motifs and subjects of fantastic fairy tales have been taken over by science fiction scenarios. On the screen, Prince Charming is now Superman, Soldier-girls is Superwoman, and the Ogre or Dragon are replaced by robots, programmed by evil minds to induce trouble and panic among the inhabitants of the planet or in the galactic space. Forms specific to transmitting oral culture use the harmonious blending of music, movements, text, colors, shapes, in order to impart to the average man less familiar information, often exotically and not always scientifically grounded.

The folklore individual is submitted to an „informational bombardment“, as already mentioned, which results in the modification of many local, individual or group guidemarks.

The process may be compared to the impact of the „popular books“ on folklore. The old calendars, gromovniks, trepetniks, the translations of *Fiore di virtù*, the legends about Alexander The Great, the books of dreams or the chronographs describing „history from the beginning of the world“, circulated intensely in the culture of the South-East of Europe from the Middle Ages to the early twentieth century. They were all replaced by information spread by mean of the audio-visual. Modern technology permits information, which a century ago circulated regionally during the lifetime of one or two generations, to be simultaneously received in the most diverse and remote parts of the globe. The migrations theories, worked out by philology and folklore students in the nineteenth century, seem to acquire special practical conditions. Yet, the irradiation center is not Vedic India, Mesopotamia or Egypt, but a system of points disseminated throughout the world, which are simultaneous sources of irradiation of the cultural information. In a first stage, the folklore individual who receives that information becomes confused, starts getting alienated and gradual gives up the observance or use of traditional models. Traditional guidemarks are used for selection and assimilation for a while. However, the individual or certain groups begin to question the value of those rules and sometimes give up and deny, the model used by the community as a guidemark for centuries on end. The rural community which I considered to be more balanced, stable and conservative is dominated by the town's authority. The „industrial“-type culture is certainly transmitted from the town to the village. The ancient feudal court which acted as a factor of information selection for the rural community was a mediator between the rest of the world and the local community. Village have now direct access to the information mediated by the „industry“ of audio-visual products (and of broadcasting, such as TV), whose conception is prevailingly urban.

That industry provides a channel networks to contact the planetary narrative universe. Contemporary world is ruled by the „mass-media without borders“.

News about our friends, acquaintances or extravagant personalities living in another hemisphere are quickly imparted to us by e-mail. The winged horse who crossed spaces to carry the hero of a fantastic fairy tale to a different realm used to ask Prince Charming: „How fast should I fly, with the speed of wind or with that of thought?“ The hero's answer disturbs us within the wonder-laden context of the traditional narration, revealing impressive depths: „With curse-speed“!

The whole hyper-technologized society of our days is faced by processes characterized as essentially folklore ones, using modern technologies to replace orally. Spatial and temporal dimensions, so important in the past for the direction and speed of information circulation, are essentially modified. Traditional transmitting, from the parents to their offspring, has changed in a new perspective to group message preserves its quality of „cultural models“. The contact between the various cultural models turn into a relatively simultaneous process, due to mediatization. That fast process quickly followed after another important „aggression“, undergone by the traditional rural community in part of the South-East of Europe, through several channels: the doing away with the private ownership of the land, the prohibition or organizing groups or group activities (such as carolers groups, in some areas, in certain periods), the exclusive materialistic-atheistic education, the exclusive use of the rural folklore in festive artistic events or for ideological propaganda. Contemporary technological invasion is a „threat“ for folkloric in some of its traditional forms and results in the loss of certain genres or species, whose function no longer meets the requirements of the present community. One may also point to innovation, not always appropriate, materialized in the forms of expression of the traditional models.

Sometimes such innovations about folklore products characterized by some people as „subculture“ or „kitsch“. In my opinion, it is not easy to assay the „quality“ or „aesthetic value“ of some contemporary folklore creations. The existence of some guide marks, differentiated according to age, socio-professional criteria, sex or religion entitles us to admire the lucid saying of the folk individual that „beauty is in the eye of the gazer“. The fast contemporary process of mutations refers to traditional concepts and motifs.

In the traditional community, typical motifs of songs acted as patterns throughout history, revealing the specific character. They vividly express the fundamental concepts of „beautiful“ and „ugly“, „kind“ and „evil“, the essence of virtual partners. TV commercials seem to outline a new type of female beauty, by means of the young top models which advertise cosmetic products or wear fashion designs. At the end of the twentieth century, the mediaeval princess of the fairy tale, legend or ballad, so well known in the folklore milieu, has been replaced by a modern, smart girl, with Anglo-Saxon features and sporting hobbies. Science-fiction films supply easily identified images, to replace the ancient traditional legendary characters – the dragon, the ghost, the ogre. The cycle of Dracula films may be expected to remodel the image of the „classical“ ghost. Popular terminology and imagology will be enriched by a new type of „vampire“. TV channels provide folklore consumers with the unusual presence of demonic characters viewed with understanding and liking, seen sometimes as model super-heroes. A certain non-conformism of the image and an excess of imagination render traditional patterns obsolete and devoid of substance.

The town, a spot of highest agglomeration, the place where new systems of rules, based on political and administrative regulations, are created, become a vital center and the focus of cultural irradiation. It is a model and a hope for the village. In my opinion, it is useful that researchers should pay more attention to folklore aspects in the urban milieu, and to start complex investigations right there.

The Christian religion (prevailing Orthodox, but also Catholic to a smaller extent, as well as Islamism) represented an essential guidemark for the traditional society of the South-East of Europe, especially in times of crises, helping in finding the coordinates of ethnic identity. Their relationship with oral culture should be thoroughly and lucidly investigated.

Careful analysis should also be directed to another type of „information bombardment“, resulting from the direct, repeated and rhythmic contacts of the folklore individual with other cultural areas. Its study is absolutely necessary for the understanding of the future configuration of oral culture, not to be neglected in contemporary society. What I mean is the daily travels of the petty traders who go to Istanbul, Debrecen, Budapest, Belgrade or other commercial centers for their trade.

They have taken over the former commercial routes of the Middle Ages but the dynamics of their travels is particularly fast, thanks to modern technical systems in the field of transports. Such people become informative sources of a folklore type, not only by the products they trade – clothes, food, decorative items, recorded video and audio-cassettes – but also by the diversified amount of information they store following their direct contact with other cultures and civilizations, which they impart to other people. I think that a chapter of present-day folklore research should record and analyze the „stories of those Balkans and Central-European commuters“. A group of petty traders traveled by train from Istanbul to Bucharest, a woman from Craiova (Oltenia, in Romania) was surprised to hear a cock crowing in Giurgiu station and she cried out: „O, my God! A Romanian cock! There (in Istanbul, our note), I've seen them only roasted on the spit“. What a wonderful expression of the way she had received the culture she had just contacted. The stories of the Romanian women dressed in Maramureş costumes who were shopping in the Istanbul bazaar would have been quite worth recording as well. Such cultural contacts had always existed. Ancient commercial and cultural routes which had been operational for hundreds or even thousands of years, have just been reopened after half-a-century of circulation prohibition. Circulation speed is quite different now from that of the past century. The folklore individual at the end of the twentieth century finds new dimensions and values for time and space.

Some cultural areas of the South-East of Europe evince a very active emigration phenomenon, entailing the transplant of cultural identity in communities not long ago unknown to the area (Australia, New Zealand, South Africa). Cultural microunits are created in those regions, molding their identity within new contexts.

The study of contemporary folklore should also focus on the important group of people who work abroad. Up to 1990, their number was reduced and relatively well known. Today they are very numerous, and have reached many areas of the planted, especially in the Near East, but also in Italy, Yugoslavia, Germany or Hungary. The role of woman in this new economic trend is outstanding and worthy of study. Women have been thought to be more conservative for hundreds of years, as they maintained traditions and managed the household. At present, they are active factors in supplying products to their petty trade and even in working abroad. A great number of women from the rural milieu work as servants or saleswomen in some countries of the Near East, such as Israel. It is imperative to work out a new strategy in present-day folklore research, to provide data adequate scientific and documentary foundations to the analysis of mechanism of change for traditional patterns.

It is worth emphasizing that whole sets of transnational folklore elements penetrate national „cultural boundaries“. Consequences are hard to foresee. The phenomenon is not to be identified with the so called cosmopolitanism. In my opinion, our geographical areas are influenced by North-American models and especially by the already familiar ones, of the cultural area of the Eastern Mediterranean.

The very dynamic modern society is liable to encourage new values and new creations. Yet, access to accurate and complex information is essential for a perennial creation. The folklore community should learn which are genuine values, according to contemporary super-technologized society. These values are to be the foundation for restructuring and resemantizing folklore products to meet the requirements of the contemporary folklore group.

Oral culture preserves as perennial products only what is necessary. Present-day oral culture, marked by ethnic specific and inevitably determined by the education level of the folklore group is supposed to play an active part in preserving identity elements.

An important factor which modified traditional models is the exploitation of oral culture in tourism. The market demand calls for astounding innovations. Two instances of present-day Romanian phenomenology are worthy of note: the proliferation of Dracula's image, never recorded so far in Romanian culture, fully consonant with the film image, to which a portrait of Prince Vlad the Impeller is added, for commercial reasons; the painting of Easter eggs in blue, in utter contradiction with tradition, to satisfy the requests of French and German tourists. In both cases, the preference of the well-to-do western tourists has resulted in the emergence of brutal and atypical innovations.

According to the Oxford dictionary definition, *identity* is „absolute sameness; oneness; condition or fact that person or thing is itself and not something else; individuality, personality“.

The study of popular culture, especially from the angle of folkloristic – that ethnological domain familiar to most people – turned to deciphering and explaining the elements associated with *national ideas*, ever since the eighteenth century. „National identity“ has focused most efforts of research. At present, more and more countries witness a pregnant trend of ethnological research to dismantle the almost functional link – according to traditionalists – between the „national“ concept and the study of oral cultures. The European identity which involves the South-East European identity, seems to no longer interest specialists in point of its national components. Concerns related to the knowledge of „sources“ and of own specificity, or of the structures defining such units are more and more obvious. On the other hand, the reorientation of interest to new perspectives resulted in a genuine „obsession“ with defining and specifying the coordinates that should be taken into account, when assaying the sphere of any identity aspects. An abundant and prolix literature thus emerged. The Finnish folklorist Pertti Anttonen maintains that cultural identity cannot be „something that is“ but rather a resultant generated by problems of the type: *when, where, how* and especially *why* a certain reality was perceived in specific forms, and models (Making).

The trend to „restore“ archaic ethnic cultural history, by studying traditional culture, especially in the rural milieu, was and still is one of the outstanding directions of ethnological research. Yet, such perspective request appropriate methods. In order to get precise guide-marks, to prove the sequence of cultural strata, their oldness weight and continuity, a comparatist angle was emphasized centered on the defining of the geographic area of dissemination of phenomena or the characteristic linguistic community. Research in the South-East of Europe has been dominated by this, angle of folkloristic, ethnomusicology, ethno-choreology, ethnography.

Dimitrie Cantemir was a great Romanian scholar of princely descent who lived at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries, and ruled Moldavia for a brief interval. He wrote about the Dispute of the wise man with the world (*Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea*) in the manner characteristic of the contemporary European scholars. That topic of great interest for European medieval literature recorded the conflict between body and soul, water and wine (Eucharistic elements) flowers etc. In modern terms, the problems of existential analysis raised by the scholar were reduced to „I“ and „the others“. This dilemma is both topical and universal, it is a *question of identity*. The identity problem seems to engross all those involved in socio-human research, more particularly ethnologists. Questions refer to the identity of the researcher-ethnologist, *he* in relation with, the group or individual under study – the other one, the other ones. A more complex and confusing question refers to the identity of the discipline or disciplines, whose specialists study the complex systems by which a person is differentiated and defined in relation to the non-human reality or to any other type of context, and similitude between cultures are specified and defined.

I do not agree with the assertions of some specialists, who maintain that most people know nothing about ethnicity and that this is only a pretext for the advance of tourism and trade based on handicraft ware, for folklore performances or for critical periods.

Throughout history, the awareness of belonging to a group was felt as an identity mark, with all its elements on the material level or of that of „intangible“ culture. Yet, this identity is not perceived as a fixed, unchanging, unfailing, „monolithic“ symbol, but as a way of focusing the elements which define the group as against „the others“. Modern society has succeeded in outlining concept on a theoretical plane and in transmitting and turning them to account in institutionalized frameworks. Also, beyond the tendency of a part at the contemporary society to transgress coordinates of national identity we witness a period of more acute perception of ethnic (or group) identity, in most various areas, using the most refined means of expression. I do not agree that an ethnic group cannot define its identity from within. Identity is marked no matter whether it is accepted or not by outsiders. The system or symbols and meaning characteristic of a community, regardless of the number and quality of its members, represents a communication code by which every member of the group is identified and which also ensures the protection system against the possible aggression of other groups or extra-human pressure. This identity is a kind of perception acting according to the reciprocity principle. It has to be mutually accepted by all units in contact especially when they do not exist in isolation. Identity provides security to the individual and helps for future options. It is hard to imagine that identity will be absent in the next millenium, as it is an essential coordinate for crossing the temporal, spatial and cultural threshold.

Ethnicity is a creation of social, which reveals the symbolic nature and molding function. Some specialists consider that important guide-marks for defining the „self“ as against „the others“ are different common meanings of the social, world outlook or genres and categories of folklore. The feeling of belonging to an ethnic group is deeply rooted in history, it is not only a modern perception. The inhabitation of stable places, within marked spatial and temporal frameworks, the awareness of a common descent, the legendary structures of the oral culture, the main religion, all help in preserving those type-guide-marks of identity. Symbols bear the identity expression of an individual, group, zone, or nation, inducing the emotional approach by means of the mutually accepted and known message. Symbols are the bearers of the value models (positive and negative). There occurs a disagreement, when the outside observer has a false perception of values, as against the group members, when the ethnologist extends his own personal perceptions and impressions, ignoring or wrongly interpreting what is accepted by the community as a symbol and especially as a positive value. The sense of belonging to an ethnical, national identity is obvious in various degrees and it occurs in various levels in oral culture. This feeling may be concealed or neglected, if people are submitted to an artful process inducing inferiority or superiority complexes.

An instance of masterful ethnological interpretation of culture facts, by selectively perceiving and commenting ethnic variants within a feast generally spread in the Orthodox world is provided by the chapter *Des ancêtres aux nouveau-nés* in a study of the famous specialist Marianne Meşnil and Assia Popova, *Eseuri de mitologie balcanică*, Bucureşti, 1997. Referring to the commemoration of the forty saint martyrs of Sevastia on March 9, the authors discuss only the first level of approach. They reach the conclusion that there is a kind of „complicity“ in the complementarily and opposition of that commemoration on either sided of the Danube, in population belonging to different ethnic groups. Bulgarians recall the existence starting with birth (mladenci) while Romanians refer to death (moşi). The Christian significance of this commemoration, the age and specific character of the Christian foundation of the two peoples (apostolic, for the Romanians; ninth century for the Bulgarians) and especially the term used in Romanian (*măcinici* or *mucenici*, i.e. martyrs, not *moşi*) are not at all taken into account. The name of *mucenici* is an obvious proof of the relations between the popular ritual and the Christian meaning of the feast. Those anthropomorphous dough moldings boiled or baked, commemorate the martyrdom of the forty saints killed in Sevastia during the reign of Emperor Licinius, for their perseverance in adhering to the Christian faith. In the Romanian and Greek traditional calendar, the saints and martyrs commemorated mostly lived in the Christian period of the first four centuries A.D., when that faith was prohibited and death was suffered on account or persistence in religious beliefs. They may be considered *moşi*, ancestors of the Christian faith, founders of the Church, around whom all the departed gather, as they carry the same faith, the „victorious“ Church. The specific character of this festival among the Romanians is not the awareness of the course of life from the cradle (Bulgarians) to the grave (Romanians). The ancestors of the Romanians, speakers of a Romance language identified Christian Romanians with the martyrs (*moşi*) commemorated on March 9, in the Orthodox world. In my opinion, the primary Christian message has been perceived differently by the two communities, who received that monotheistic religion in different periods of its assertion and following different conversion means. Orthodox Christians consider that the departed „go to sleep within God“ and wait for the *Parousia*, second coming of the Saviour, and General Resurrection of the Faithful. This outlook on life, death, resurrection, and everlasting life should be considered when analyzing the system of traditions and customs.

Cultural diversification, globalization and a swift process of deritualization of many elements of the deep-going culture determine the emergence of secularized forms of social events. The model of „popular festivities“ is generalized replacing „feasts“. They become pretexts and contexts for meetings, entertainment, exchange of ideas, the acquaintance of a „planetary person“, more and more obvious in outer expression. This category of activities includes the celebration of the New Year at midnight, in the center of the great cities, under the open sky – model provided by audio-visual mass media channels, based on information from Paris, London, New York – or the newly introduced „Day of the Sun“. This is marked by a festival as music and entertainment, an altogether secularized variant of the midsummer festivities (June 21), according to the Scandinavian or Anglo-Saxon model. Such phenomena, in addition to many others which should be identified and recorded by ethnologists (Saint Valentine Day, Halloween) represent exceptional

sources for modern research. They are to be recorded and analyzed as landmarks in identifying the stages characteristic of the processes of diversification, on the one hand, secularization and globalization, on the other hand.

Present-day ethnological research has several objectives, such as working out documents for every element of the oral culture, from the angle of every type of language which expresses it. Documents should meet the requirement of utmost objectivity. They should be made so that „data banks“ could integrate them, close to non-conventional sound and image archives, of folklore and ethnography. These „data banks“ will provide typologically processed and systematized information on the present culture and on the processes undergone by it, aimed at those interested, in the next millennium. The ethnologist should observe the right to privacy of an individual or of a group, dignity, freedom of speech. His role should be a positive one, mediating between groups or individuals and the rest of society, in moments of great diversification. The results of researchers of this kind should not turn into arguments favoring conflictual states, at national or international levels, between an individual and a group, between categories or subunits of any type. If a specialist exceeds his qualification, or if he states value judgments pretending that they are absolute truths of a scientific authority concerning some aspects of the „intangible“, „profound“ culture, which he is not entitled to do, a subjective angle may be detrimental not only to the results of research, but especially to the subsequent stages of data taking over and turning to account, undertaken by other specialists or by the political, or economic decision factors.

A special issue is that relative to „copyright“ in the case of sound or image documents, made by folklorists, ethnomusicologists or ethnologists.

The report of the Straznice meeting in Czechia (19–22 June 1995), on the way to apply recommendations to protect traditional culture and folklore, refers to the UNESCO document adopted in 1989 in Paris, where it is emphasized that „folklore is intellectual creativity which merits the ascription of the intellectual property aspect and legislative measures for the protection of collectors and collected documents“ (ECTC Bulletin; 1, 1995, p. 43).

Every state has to work out a strategy and the appropriate legislature to protect traditional culture in the context of the mentioned „informational bombardment“ and of the processes of cultural globalization.

Specialists acting within various ethnological disciplines are morally responsible for the collected data and for their interpretation. If previous research was based on the full record of sources and data, modern research is entitled to use information with respect for confidentiality, to the extent that this does not influence the objectivity of the result of research and „truth“. A code should be accepted, to turn to account data by the specialist, so that their scientific value should not be harmed and individual and group rights be also respected. Research should not be distorted or harmed by biases and the group estimations on the „value“ which act as identity marks should be accurately presented.

The idea of an „emergency ethnology“ should be accepted, not so much for saving traditional information, but for recording and analyzing swift contemporary processes, which influence tradition and occur in a variety of forms, angles and interrelations even more difficult to identify and control.

Ironically, the same „obsession“ to define one's identity seems to characterize the very disciplines meant for investigation, in addition to the investigated object. The defining or redefining, the diversifying of prospects, the obsession of individual perception and of relations between the researcher, the typical informant and the studied group represent genuine identity problems for ethnology. This paper is not aimed at defining or establishing responsibilities or the domain of disciplines, but I may state that for our field of interest, these specifications are essential, the same as any other identity problems.

In 1991, in an interesting lecture delivered at the Folklore Fellow Summer School of Turku, Professor Bente Gulverg Alver of Norway initiated a series of discussions concerning one of the most sensitive chapters of socio-human research, that of ethics of research. The specialists of the nineteenth century and those educated in the first half of the twentieth century were exacting especially in points of the faithful reproduction of the literary, musical or choreic text. The philological method reigned supreme. The informant, relatively „passive“ within research, was given less attention. (However, as early as the beginning of folklore studies, there had existed obvious concerns to work out specific types of creators). The development of ethic principles in contemporary ethnological research is an activity which should involve the contribution of specialists from different domains, according to their specific character. Generally applicable principles of ethics in ethnological research should also be established. Their application becomes a moral obligation, as a reflex of observing principles of human equality and respect, which are the foundation of the ethical code of ethnology.

There are several elements of the deontology of research in the fields of ethnology, which I am not going to discuss at present. Two of these are more important: a) ethics relative to the documentary: source, under two of its expression forms: the source, the informant – subject, and the rigorous reproduction of the acquired information, and b) personal experience and information, with a major role in scientific creativity, in achieving components specific to the disciplines and in painting out their representativity.

I do not agree with some ethnologists' assertion that „personal experience“ may integrate the results of the collecting activity. Without ruling out such a perspective, the act of information acquiring, of „document creation“, a major aspect for the knowledge and formation of a scientific personality, is an act of high responsibility, whose outcome is the objective source for the analysis and interpretations of phenomena. There is a twofold perspective in presenting investigated phenomena: that of the representative of the investigated group and that of the specialist who carries out the investigation.

The problem of the type of relationship established between the researcher and the subject-informant has been raised under various circumstances and from various point of view. It is a mutual exchange relation or an unidirectional one? The investigation acquires several data which he „processes“ subsequently. Most often he rewrite a cultural model or structure, according to his own outlook, influenced by his own formation and by the information amount and quality. Sometimes, the decoded information, „occulted“ in time and transferred in space in various ways and degrees in an attempt at generalization, is no longer acknowledged by the source. Methodologically speaking, any generalization and extension of the interpretation should start from a *type*. To establish its data, research should acquire a „data bank“, objectively collected. The interpretation of the information might be the result of a „negotiation“, in order to fairly represent both the researcher and the outlook of the group, as seen from the data supplied by its representative.

Present-day research should not be based on the traditional material or moral „reward“, or „exchange“, but on „cooperation“, with a view to getting the most objective image from this twofold perspective: of the „self“ – the informant as a person and as a representative of the group – and of „the other“, represented by the researcher. The true message, communication, can be achieved only from a bi-directed perspective, fully aware and friendly. The informant – subject is no longer conventionally „passive“ towards the act of research, and research can no longer be placed in areas exclusively characterized by exoticism. Modern society, as an object of ethnological investigation, is open, without any discrimination in point of area, ideology, policy, stage of economic development, socio- professional category, traditional view concerning rural / urban, culture / civilization.

The bias of the ethnologist who would consider his own experience as a value reference point in making estimation makes it possible to create a kind of „hegemony“ of certain cultural models, quits dangerous for the future.

It is easy to identify the existence of instability, with an obvious touch of confusion, approximation, and even contradiction in establishing domains and notional categories of the ethnological disciplines. Some are due to our incapacity to know and objectively record phenomena, to ambiguous interpretation as well as to the peculiar aspects occurring during the evolution of the tradition of national schools.

Disciplines of the social sciences jointly create the cultural approach, side by side the systems of traditional culture. Ethnological disciplines have to study man as a culture – creating being, starting with the material creation of tools up to the subtle working out of concepts and ideas, in a synchronous and diachronous perspective. It is worth mentioning that the rhythms of contemporary society have modified the perception of the two dimensions of a historical approach. Life styles, conceptual patterns, moral systems, rules related to jurisdiction, every day life and the archeological view of spiritualness normalized and disturbed behavior, in a word the diversity of forms of culture and of cultural patterns and their relationship represent research topics for ethnologists today. And above all, the defining use of some terminological concepts, valid for international disciplines, which might provide specialists with their own „scientific“ system of communication are some of the tasks which should be solved fast.

REFERENCE

1. *Conclusions of the Specific Committee of Technical and Legal Experts on the Safeguarding of Folklore*, în NIF Newsletter, nr. 3, 1987.
2. Lauri Honki, *Tradition and Cultural Identity*, Uppsala, 1988.
3. Idem, *The Folklor Process*, Turku, 1990.
4. Idem, *Symposium on Identity. Personal and Socio-Cultural*, Uppsala, 1982.
5. Idem, *Changing National Identities: Finland, 1996*, în „Mare Balticum“, Volume 5, Number, 2, 1996.
6. A. Dundes, *Defining Identity through Folklore*, f.a.
7. H. Bausinger, *On Cultural Identity and Symbols of Identity*, Turku, 1991.
8. Sabina Ispas, *Cultură orală și informație transculturală*, în „Anuarul Arhivei de Folclor“.

PENTRU O ETNOLOGIE A URBANULUI

Nicolae PANEA

I. Reformă și reformare

Orice reformă vizează o restructurare socială și pleacă de la ideea că o societate poate fi definită nu doar printr-o configurație statică ci și prin schimbarea, funcționalitatea și stările de conflict care-i sunt inerente. O societate trăiește prin schimburile generate de gradul său de deschidere, paralel cu lupta pentru menținerea identității sale, cu alte cuvinte, organizarea și dezorganizarea merg împreună într-o dinamică socială.

Din această perspectivă, o colectivitate locală se structurează permanent în raport de procese endogene și exogene, implicând o pluralitate de unități de acțiune ce definesc și societatea globală, precum:

- mișcări sociale

- clase de vârstă

- o matrice funcțională formată din întreprinderi, asociații, grupuri profesionale, gospodării.

Fiecare comună, în funcție de poziția pe care o ocupă în raportul centru /periferie, exprimă și reflectă structura societății care o înglobează. Face acest lucru conform unor modalități culturale care îi sunt specifice, dând naștere unei stări conflictuale mai mult sau mai puțin violentă.

Ceea ce vrea să impună un astfel de model descriptiv este importanța funcțiilor de mediere dintre centru și periferie. Aceste medieri se desfășoară pe toate palierele sociale: politic, economic, cultural, religios și propagă schimbarea, reformarea unor configurații sociale neoperante. Schimbarea este modelată de trei factori:

- a) identitatea culturală /felul în care tradiția este citită și interpretată de subiecții culturali/

- b) raportul dintre puterea locală și gestionarea resurselor și, mai ales, configurarea acestor raporturi față de interesele regionale și naționale.

- c) gestionarea propriu-zisă / planificarea, luarea deciziilor, rețelele de comunicare etc. /

Simpla comparare a diverselor rețele de comunicare conchide dureros și aproape moromețian că timpul nu mai are răbdare față de noi, căci rețea de comunicare este și sistemul național de șosele, dar și cel de telefonie cât și televiziunea prin cablu sau internetul. Ori, în fața unui monitor, navigând pe Internet, conștientizezi atât marea singurătate mondială, ascunsă în spatele dorinței imense de comunicare, dar, mai ales, dureroasa senzație în fața accelerării istoriei.

II. Colectivitatea în fața schimbării. a reformării

- a) Memoria colectivă permite grupului o conștientizare prin rememorarea istoriei proprii dar, în felul acesta, generează și o izolare față de celelalte grupuri, căci memoria colectivă a unei localități contribuie la elaborarea unei identități locale, plecând de la o dezvoltare endogenă.

Cum poate fi abordată această endogenie plecând de la individ, de la actorul social?

Aceștia nu sunt definiți doar prin poziția lor în structura/rara socială sau doar prin prisma interpretării memoriei colective ci și printr-un ansamblu de interese care orientează constant devenirea comunității. Cu alte cuvinte, în dialectica centru/periferie, colectivitățile locale sunt receptacule ale dezvoltării exogene, dar și sisteme ce suscită evoluții specifice.

Drept exemplu, știm bine, fără să ne amăgim cu iluzii protocroniste, că avem azi un alt sat decât cel pe care ni l-au descris gustienii, că avem un alt sat decât cel pe care l-am descris noi la începutul muncii noastre de teren, un sat

preocupat, mai curând, de obținerea creditelor agricole decât de doină și baladă. Schimbarea lui este produsă, constant și din ce în ce mai accelerat, de cel puțin doi factori importanți:

1) el este confruntat cu o triplă stare de exces; excesul evenimential, excesul de imagini, excesul de individualism, care produce un alt tip de educație și care impune o nouă imagine culturală.

2) refluxul demografic este plasma care propagă această stare și susține noul tip de educație. Fenomenul social al șomajului de masă și dislocarea demografică (vezi Valea Jiului) accelerează dinamica medierii centru/periferie.

Într-o astfel de situație este nevoie, evident, de o reformulare a obiectivelor etnologului.

III. Pentru o etnologie a urbanului sau regândirea referențialului etnologic. Reformă și reformulare.

Prezența acestui „pentru” în subtitlu nu traduce imperativul ci necesitatea desenării unui nou câmp de interese, probleme, episteme reflectând o nouă imagine a omului și a societății românești.

În mod concret, credem că necesitatea amintită poate fi definită pe două paliere:

– unul de reflectare / surprinderea polarizării accentuate a societății românești, dezvoltarea urbanului cu tot ce implică el, diferența de viteze în dezvoltarea urbanului și a ruralului, și descrierea acestor transformări.

– altul conceptual / încorporarea în discurs a unei schimbări de paradigme, implicit, de orizont.

Conceptualmente, etnologul român este obișnuit să-și definească demersul prin restituirea globalității micilor universuri, imaginate ca lumi mai mult sau mai puțin închise, clasificând, interpretând ansamblul de trăsături culturale specifice acestor lumi. Este o etnologie de tip patrimonial ce și-a dezvoltat nucleul paradigmatic îmbinând tradiția intelectuală autohtonă, metodele antropologiei sociale engleze și ale etnografiei franceze.

Dar mă întreb, plecând de la o realitate metodologică, anchetele de teren, dacă, în ultimul timp, și nu mă refer restrictiv la demersurile științifice ale generației mele, dacă nu cumva etnologul nu mai analizează culturi ci doar logici inerente unor situații concrete.

În astfel de condiții, nu este mai corect să ne gândim 1) că etnologul are drept scop să pună în evidență logici sociale implicite conform cărora o populație se comportă într-o situație dată, 2) că societatea nu este compusă dintr-o succesiune de spații izolate și 3) că, implicit, actorul social trece dintr-un spațiu social într-altul?

Dacă da, această etnologie patrimonială cu care ne-am obișnuit poate fi extinsă și în mediul urban, chiar cu aceleași metode și finalități, etnologia urbană însemnând, într-o primă măsură, o extensie de câmp.

Nu trebuie confundate, însă, locul cu obiectul cercetării. În acest sens, Michele de la Pradelle sublinia existența a trei orientări¹:

- etnologia orașului, a societății urbane,
- etnologia unui oraș, a unei colectivități urbane,
- etnologia într-un oraș.

Dacă prima orientare trebuie partajată cu sociologia, celelalte două pot fi practicate de etnolog, încercând să se observe trecerea de la cultura tradițională la cea cosmopolită, degradarea, reinventarea tradițiilor etc., urmărind să se pună în evidență unicitatea unui oraș.

De ce o astfel de pledoarie?

Pentru că asistăm de un deceniu la o accelerare a vieții sociale românești care deja conturează două fenomene considerabile ce angajează transformări ireversibile în lumea ruralului:

- accentuarea polarizării rural/urban, sau, mai bine zis, diferența de viteze a dezvoltării urbanului față de rural și
- migrarea inversă/revenirea în sat a valurilor demografice orientate de necesitățile social-politice timp de decenii spre oraș și care au suportat diverse grade de urbanizare.

Toate aceste realități nu trebuie văzute ca posibili “virusi sociali” sau germeni ai distrugerii lumii satului românesc ci ca obligativitatea descoperirii logicii imanente a acestor situații complexe pentru a putea studia producerea identităților colective, căci, în cazul satului, trebuie văzut cum reacționează el la un alt tip de cultură, iar în cazul orașului, cum își construiește acesta unicitatea și, dacă nu cumva, asistăm la începutul unui proces de omogenizare a societății românești.

Ori, atunci, etnologul se vede în situația nu doar de a cerceta diferențele constitutive ale identității culturale ci și de a o face foarte urgent.

Această urgență este corelativă, după noi, cu re-analizarea conceptului de spațiu în etnologie.

Să încercăm să trecem peste hățușul micilor amănunte, al definițiilor rigurose metodologice, peste capcanele pervers întinse de tradiția noastră științifică și să ne întrebăm care este esența filosofică a acestei științe, care este etnologia. Ori, această știință nu studiază altceva decât raportul dintre a face lumea și a înțelege lumea, deci situarea în spațiu și sensurile pe care ni le conferim unul altuia. Reducând, putem spune, citându-l pe Marc Auge: „etnologia s-a preocupat întotdeauna de două spații, locul pe care îl studiază/un sat, o întreprindere/ și un altul mai vast în care acest prim loc se înscrie și de unde îi parvin/se exercită asupra lui/ influențe și constrângeri care nu sunt fără efect asupra jocului intern al relațiilor locale. Etnologul este astfel condamnat la un strabism metodologic: el nu trebuie să piardă din vedere nici locul imediat al observației sale, nici frontierele pertinente ale extensiilor, ale exteriorului observației sale.”²

A reduce, azi, într-un astfel de context, totul la un singur spațiu, cel al satului așa-zis tradițional, ni se pare o greșeală imensă cu consecințe grave asupra imaginii reale a societății pe care dorim să o conturăm prin studiile noastre. A unei societăți definibilă ca o succesiune de spații pe care noi le putem ordona taxinomic după voia noastră.

Ceea ce este, însă, obligatoriu de relevat este o anumită relativizare a metodei de cercetare care scoate în evidență importanța obiectului. Regândirea obiectului cercetării din perspectiva spațiului etnologic reflectă o evidentă interpenetrare a spațiilor. Haloul unor non-spații/scara de bloc/ poate fi regăsit într-un spațiu tradițional/vezi aceeași migrație din Valea Jiului/ ca un implant cu tot ce implică acesta din punct de vedere mentalitar. Acest circuit demografic, interesele și jocurile actorilor sociali, felul în care își folosesc **marja lor de libertate** /Michel Crozier/ vor duce, fără îndoială, la o nouă configurație socială iar etnologul trebuie pus în gardă.

Încercăm să prezentăm în continuare două cazuri concrete de producere a identității unei comunități urbane, care să susțină, totodată, necesitatea scrierii unei etnologii românești a urbanului.

IV. Orașul și reinventarea tradiției

Un astfel de subiect ne impune, din rațiuni metodologice, o explicație și crearea a trei grupuri de opoziții. Explicația ar consta în aceea că ne permitem să privim sintagma “reinventarea tradiției” cu mefiență. Societatea românească însăși ne impune o astfel de atitudine. Tradițională până acum un secol, această societate, chiar dacă trăiește un prezent derutant, uneori ignorându-și rădăcinile, particularitățile, este departe de a permite verificarea unor astfel de sintagme, specifice antropologului occidental, în contextul fenomenalității sale.

Cu toate acestea, nu putem să o ignorăm. Ea se regăsește din ce în ce mai des în discursul antropologic românesc, folosită cu mai multă sau mai puțină rigoare, chiar făcându-se câteodată abstracție de însuși statutul societății noastre. Încercăm, în continuare, să expunem punctul nostru de vedere, mai ales că existența unei instituții culturale precum cea a festivalului ne este de un real folos.

Grupurile de opoziții sugerează complexitatea unei problematice dar și necesitatea operării unei resetări a discursului etnologic în raport de referențialul urban/rural. Aceste antinomii ar fi: 1. festival/festivitate/sărbătoare, 2. Tradiție/ artificialitate/festival/politic, 3. Festivalul, obiect de studiu în etnologie/festivalul, industrie a spectacolului.

Legăm festivalul de o mentalitate urbană care introduce alături de sărbătoare sfere referențiale în care baza rituală, scenografia este reglată de cu totul alte nevoi decât cele tradiționale sau religioase (nu discutăm aici distincția religie oficială/religie populară). Din aceste sfere fac parte și festivalul și festivitatea.

Așa cum sărbătoarea este o cale de definire a unei comunități tradiționale, căci ea încorporează însăși ideea de tradiție, Vasile Băncilă o numea un summum al valorilor tradiționale, festivalul și festivitatea sunt elemente care pot contribui la definirea unei colectivități urbane. De multe ori, create sau inițiate de autoritățile municipale, festivalurile au menirea să participe la crearea unicității unui oraș prin implantarea unor particularități locale.

Ele au ceva în comun cu sărbătoarea tradițională: manipularea unui cod simbolic și comunicarea culturală.

După 1989, asistăm la o certă creștere a importanței puterii administrative locale față de cea centrală, care se manifestă prin organizarea unor evenimente, să le spunem de *comunicare culturală*: festivaluri sau evenimente puternic ritualizate, crearea unor locuri emblematice (piața revoluției, a martirilor, statui, complexe arhitecturale etc.), toate producții simbolice foarte agresive. Ele au drept scop crearea unei identități, deci realizarea unui cod de comunicare între cetățeni, iar, pe de altă parte, o imagine destinată celuilalt, exteriorului.

Dar această comunicare culturală nu vizează exclusiv solidarizarea comunității ca în cazul sărbătorii din mediul tradițional, ci crearea unui spațiu simbolic de către autoritățile legale în cadrul căruia să se stabilească schimburi (nu în sensul mercantil) între cetățeni pentru a legitima puterea locală. Aceste schimburi vizează comunicarea și nu solidarizarea, imaginea nu esența, conștiința apartenenței la un spațiu concret, nu la cosmos.

Sărbătoarea tradițională conștientizează identitatea cosmică a individului prin nucleizarea timpului și prin semantizarea sa specifică, pentru că, în mod tradițional, spațiul satului este sinonim cosmosului.

Celelalte serii de antinomii apar ca o urmare firească a acestei prime serii de opoziții. Festivalul apare ca un fapt artificial față de naturalul sărbătorii. Nu este un produs care marchează solidarizarea unei comunități locale în jurul unei valori, creând, astfel, bazele unei tradiții, ci un joc de interese, culturale și politice, o ecuație complicată în care intră orgoliul local, nevoia de legitimare a puterii locale, nevoia de câștig, nevoia de imagine.

Pentru a contracara această lipsă de solidarizare, festivalul exacerbează spectacularul, atractivitatea efemeră, creând premisele unei industrii a show-ului. Pe de altă parte, în timp ce sărbătoarea este un produs al identității, festivalul creează identitate.

Un exemplu concludent, în acest sens, ni se pare parada grupurilor de călușari ce are loc la Craiova. Festivalul urban al călușului reduce obiceiul atât de bogat în semnificații la o simplă curiozitate de duminică, într-un oraș relativ pustiu, părăsit de locuitorii ce preferă ieșirile de week-end participării la o sărbătoare pe care n-o mai înțeleg.

Sensurile magice, profilactice, ale dansului se reduc la spectacularul zgomotos al dansului stradal executat de cete de călușari, care se simt stingheri într-un spațiu străin, depersonalizat. Itinerariul lor, stabilit de organizatori, este însă reprezentativ pentru un nou tip de raporturi care mimează solidaritatea locuitorilor urbei. Colindatul casă cu casă ce are loc în sate este înlocuit cu un traseu simbolic ce pune în valoare centrul orașului, centrul administrativ, primăria

ca substitut simbolic al uniunii tuturor gospodăriilor. Gestul trebuie privit ca o încercare de solidarizare a tuturor în jurul puterii locale dar și ca o evidentă reacție de legitimare a acesteia.

Itinerariul însuși, intrat deja în obișnuință, mimează un ritual, pe care l-am putea numi de întemeiere, ritual ce poate fi descris ca o reinventare a orașului prin parcurgerea tuturor spațiilor sale reprezentative într-un moment important și semnificativ al calendarului tradițional, cel al renașterii timpului. Ritualul mixează două coduri, cel tradițional, preluat din simbolistica drumului călușarilor și cel politic, ce caracterizează comunicarea puterii locale cu cei pe care îi reprezintă.

Aceasta nu înseamnă că festivalul este mai puțin atractiv pentru etnolog. Din contră, numai că el trebuie privit dintr-o perspectivă justă, legat de urban și abordat în cadrul unui studiu privind *producerea identității colective urbane*. Reinventarea tradiției, în cazul acesta, înseamnă practic inventarea orașului.

U. Noile legende ale orașului

Afirmam anterior că definirea etnologiei este, înainte de toate, o problemă filosofică a interpretării spațiului. Spațiul urban și spațiul rural nu sunt doar două concepte geo-demografice, ele sunt imaginea a două filosofii, reprezentarea la scară 1/1 a raportării specifice a individului la cosmos.

În societățile tradiționale, spațiul este un continuu dublu vectorializat; orizontal, unde funcționează normele conviețuirii dintre cei vii și vertical, unde acționează normele conviețuirii dintre cei vii și cei morți. Satul, în felul acesta, devine o imagine a cosmosului, o *imago mundi*: tot ce este între limitele lui este benefic, tot ce este *extra muros* este malefic. Istoria colectivității și istoriile personale se întrepătrund, mimând aceleași scenarii sacre: al întemeierii, al fecundității, al morții, al renașterii. Obiceiurile, ritualurile, sărbătorile conștientizează apartenența individului la cosmos, creând baza simbolică a solidarității comunitare.

În identificarea cotidianului urban, un rol deosebit îl joacă dispersia spațiului. Spațiul urban, văzut ca o succesiune de spații, ne permite să ierarhizăm un spațiu intim, un spațiu familial, un spațiu profesional, un spațiu public, toate contribuind la accentuarea individualismului.

Dispersia spațiului este sinonimă, în cazul acesta, cu decosmicizarea individului, cu limitarea ariei sale de percepție, cu însingurarea sau, mai bine spus, cu un fenomen pe care l-am denumi implozia în propria-i individualitate.

Un rol important în cadrul acestui fenomen îl joacă informația. Ea servește individului la suprasarea situațiilor limită, la extinderea percepției spațiului, virtualizându-l, la comuniunea lui cu universul, la solidarizarea lui. Numai că totul este o iluzie. Așa cum spațiul devine virtual, comuniunea, solidaritatea devin simple exerciții de imaginație, accelerate atât de mult de succesiunea de informații încât par reale.

Societatea programată, post-industrială, ierarhizează individul tocmai în raport de accesul la informație și, mai ales, de rapiditatea cu care se produce această accesare. Opoziția definitorie nu mai funcționează doar la nivelul binomului informat/ non-informat ci și la acela inițiat/informat, căci accesarea rapidă a informației facilitează apariția unei superelite informaționale care modelează istoria. Ea este deținătoarea secretelor. Ea este stăpâna viitorului.

Toată această abordare teoretică ni se pare necesară pentru că ea conferă un sens nou unui concept deja învechit (apărea prin anii 1982), cel al „spațiului înconjurător informațional”³. Acest spațiu era definit drept „Tesătura informațională de mesaje, semne, mituri și simboluri care afectează percepția și comportamentul subiecților sociali într-un spațiu dat”⁴.

Conceptualizarea lui urmărea implementarea unei noi filosofii, unei noi pragmatice, ce s-ar traduce prin aceea că integrarea și chiar supraviețuirea nu înseamnă doar consum alimentar sau de bunuri, ci și *consum mediatic*. Acesta devenea, folosind schema funcționalistă a lui Malinowski, din nevoie derivată, nevoie elementară.

Promovarea ideii de *consum mediatic*, suprema materializare a unei societăți superindustrializate și informatizate, ca și centrarea acestei noțiuni pe spațiul familial, pe acel *acasă*, pe care îl publicitează acum și o binecunoscută televiziune comercială românească sunt sinonime cu o schimbare de pedagogie publică. Aceasta motivează exacerbară individualismului și încearcă acomodarea noastră cu postulatul următor: să învățăm să trăim singuri în superficialitatea informației de-a gata.

Acest spațiu informațional, conceptul cheie al filosofiei clasei mijlocii, îi ajută pe indivizi să-și construiască, pe de o parte, o imagine despre sine și, chiar mai mult, despre sine aparținând unei clase sociale sau chiar unei societăți și, pe de altă parte, despre lumea înconjurătoare. Exemplele cele mai concludente sunt cele care surprind felul în care comunitatea mondială a receptat cele trei evenimente majore care au marcat acest ultim deceniu al secolului: revoluția română, războaiele din Golf și din Balcani, fenomene situate între show de televiziune și realitate.

Pentru noi, revoluția română ca show interactiv a însemnat nu doar despărțirea de o sumă de valori ale unei lumi care mima normele societății tradiționale, deși dorea eficiența celei industriale, și intrarea într-o societate post-modernă, programată, fără să fi asimilat etapa firească a industrializării complexe, ci, mai curând, șocul psihic al conștientizării, pe de o parte, că timpul a avut alt ritm la numai o mie de kilometri depărtare de București, iar, pe de altă parte, și aceasta mi se pare cel mai grav, că nu mai putem să ne coagulăm o imagine despre lume. Ori, tot acest șoc este o urmare normală a creșterii importanței informației și a puterii ei modelatoare. Rezultatul este o și mai mare adâncire a

diferenței dintre generații, a generațiilor întoarse spre valorile tradiționale și a generației post-revoluționare orientată spre globalizare.

Am conceput acest cadru teoretic pentru a justifica, explica și înțelege un fenomen urban pe care l-am numit generic *legendele orașului*. El ni s-a părut suficient de important în acest proces de producere a identității urbane, complementar, într-un fel, celui abordat anterior, festivalul. Dacă festivalul ni se părea o modalitate administrativă de producere a identității, un construct oarecum artificial, *legendele orașului* reprezintă o modalitate naturală prin spontaneitatea ei și, mai ales, prin anonimatul și colectivul, care amintește de legile produsului folcloric.

Mi-a atras atenția asupra lui proliferarea desenului mural în marile cartiere urbane. Câteva anchete întreprinse în Craiova mi-au impus o concluzie: desenele murale pot fi văzute ca unități narative cu o încărcătură psiho-simbolică redutabilă, unități narative al căror mesaj este în general același, și poate fi descompus, aproape invariabil, în următoarele componente:

- nevoia de teritorializare ca formă de solidarizare și construcție a identității colective,
- sportul, în special. fotbalul, ca formă a cristalizării ideii de valoare eroică, necesară tot creării imaginii identitare și, implicit, sportivul ca succedaneu contemporan al eroului tradițional,
- erotismul și violența, înțelese, pe de o parte, ca reacție la viața uniformă și frustrantă, iar, pe de altă parte, ca valori induse de specia care a înlocuit basmul, desenul animat și benzile desenate, în educația autorilor desenelor murale.

Trebuie spus că autorii acestor desene sunt reprezentanții *generației șocului*, a schimbării de paradigme educaționale și a apariției unei noi pragmatice pedagogice.

Maturizată după revoluția din decembrie, educată mai mult prin intermediul media decât prin cel al școlii, această generație încearcă să-și găsească modele competitive în lumea care a educat-o, lumea filmului, a afacerilor, a internetului.

Trăind într-o societate blocată, căreia nici clasa politică, nici intelectualitatea nu sunt capabile să-i contureze un ideal, beneficiare ale unui sistem educațional mereu în tranziție, ce pare rupt total de nevoile societății, această generație pare a reprezenta breșa radicală prin care mentalitatea românească se va schimba. Pentru ea, dictonul blagian privind veșnicia nu are nici o relevanță, căci nu veșnicia îi interesează pe reprezentanții acestei generații ci prezentul.

De asemenea, nostalgii sămănătoriste față de satul românesc, unic păstrător al valorilor tradiționale, ei nu par a manifesta, căci s-au confruntat cu un sat paralizat de reformele comuniste, care nu mai putea constitui un model, singura valoare pe care o mai păstra fiind, eventual, sărăcia.

Provenind din familii fără tradiție urbană, locuind în cartiere marginale, care au acumulat de-a lungul vremii conștiința diferenței și, totodată, a refuzului centrului, reprezentanții acestei generații încearcă să-și creeze o identitate a lor în care se amestecă reflexe culturale autohtone și aluviuni transculturale.

Mesajele acestor desene murale susțin *legendele orașului*, forme moderne ale unor arhetipuri cunoscute, cum ar fi: Țara Eldorado, reprezentată de occidentul, pământ al făgăduinței, băiatul de cartier, un amestec de erou de baladă, Păcală și de non-conformist al filmelor americane ale anilor '60, construcția ca întemeiere; spațiul pictat ce conferă personalitate locului anonim, cartierului.

Ele ne amintesc acea propoziție la care se poate reduce întreaga teorie a lui van Gennep despre esența legendei: „...legenda are valoarea unei explicații și a unei justificări”¹⁵ și, totodată, ne impune tragică realitate a unei generații care vrea să-și explice lumea și să-și justifice existența într-un cosmos căruia nu-i percepe legile și ale cărui efecte o covârșesc.

”

VI. Proiect pentru o etnologie a urbanului

Scrierea unei etnologii a urbanului, cerută de un referențial irefutabil, impune o serie de probleme metodologice, generate, credem noi, de perspectiva etnologului față de subiectul tratat. Ele pot fi grupate în două mari arii referențiale: prima: a necesității abordării diacronice, a stabilirii unei „istorii” ca o confirmare a importanței subiectului și a doua, ce s-ar impune de la sine, a necesității unei abordări sincronice ca urmare a presiunii exercitate de realitatea socială.

În primul caz, se impune să discutăm despre ce înseamnă „oraș” în istoria și cultura românească, dacă tipul original de așezare urbană a stabilit relații cu ruralul și care sunt trăsăturile acestora, care sunt primele preocupări de cercetare a culturii urbanului, regândirea, din această perspectivă, a momentului primelor culegeri în secolul trecut.

În al doilea caz, o etnologie a urbanului poate urma modelul etnologiei clasice, cu alte cuvinte, să concretizeze o formă oarecare de morfologie sau să propună abordări punctuale.

Recunoaștem că nici unul dintre aceste proiecte nu ni se par satisfăcătoare, că, metodologic, scrierea unei astfel de etnologii este dificilă. Drept urmare, eu aș propune conexiunea a trei semantici în studierea acestei realități complexe: a etno-tanaticului, a parentalului, a ludicului.

Formula pe care am adopta-o ar fi cea a unei structuri deschise, dar, care, trasând eșafodajul unei demonstrații, ar impune, totuși, un stil distinct construcției.

FOR A ROMANIAN URBAN ETHNOLOGY

The author proposes a project of urban ethnology starting from the concrete Romanian reality of some towns which built their identity reviving traditional patterns.

NOTE

1. Michele de la Pradelle, *Quelques remarques a propos de l'anthropologie urbaine*, în „*Ethnologie francophone de l'Amerique et d'ailleurs*“, Laval, 1997, pp. 150-160.
2. Marc Auge, *Non-lieux*, Paris, Ed. Seuil, 1993, p. 146
3. Proulx, Serge-*Vie quotidienne et usages possibles des medias dans l'avenir*, Gouvernement du Quebec, LAREHS, UQAM, 1982
4. *Ibidem*, p. 3
5. Arnold van Gennep-*Formarea legendelor*, Iași, Polirom, 1997, p. 184

ORAL POETICS AND ORAL EPIC RESEARCH IN CONTEXT

Aaron TATE

The history of poetics in the European languages is a long and rich one. The traditional point of departure has always been Aristotle's *Poetics*, although there are significant precursors in earlier Greek philosophy as well as evidence internal to archaic Greek poetry itself. The assignment of an origin for poetological research thus remains arbitrary since one could easily take Plato's criticisms of Homer, or Xenophanes' or Heracleitus' among others, as genuine moments in the development of the tradition, just as scholars have found evidence for implicit poetic theories in Homer, Hesiod, Sappho, Theognis. However interesting, all such research into this early period remains largely speculative, and, as a result of the fragmentary nature of the evidence, marked by a fundamental ambiguity. Aristotle's *Poetics* itself canonizes the ambiguity: there are references to music, meter, representation, narrative structure, genre, and even characterization, yet no analysis devoted solely to singers' techniques. In short, the proper composition of stories and their modes of presentation received Aristotle's attention, not the techniques of singing, oral composition, or oral transmission.

The importance of this ambiguity for any research into "oral poetics" is that we inherit a massive philosophic and philological tradition in literary poetics which, although rich and provocative, unfortunately failed ever to isolate the idea (much less function or context) of a tradition of poetry existing and transmitted wholly or partially in song. This might be in large part the result of a dialogue attributed to Plato, known as the *Ion*, which immortalized a devastating portrait of the Homeric "rhapsode" as 1) stupid 2) without technique 3) unable to perform unless divinely inspired or manically possessed. Plato's dialogue was celebrated by the Renaissance because it suggested that poetic composition is something akin to madness, divine inspiration, poetic fury. But for the contemporary folklorist or anthropologist wishing to find in the tradition of poetics evidence useful for analyses of oral transmission, the effect of Plato's portrait has been such that information concerning folk singers, rhapsodes, and other oral performers is sparse, since from Greek antiquity forward these performers have been presented as unwise, unskilled, unoriginal.

Sparse, that is, until the problem of the origin of the Homeric poems began to generate interest in the folk singers and performers of other nations (Simonsuuri, 1979). It is something of a truism that debates concerning the origin and quality of Homeric poetry, along with the researches of the Grimm brothers in Germany and the philosophy of Herder (among other persons and factors), each in their own way generated profound interest in the folklore and folk singers of many European nations. The history of these developments is a long and complex one and certainly deserves closer scrutiny, especially in relation to emerging doctrines of myth, history, and aesthetics at the time, and these in relation to emerging ideas of nationhood, and the effects, then, of the entire movement on editorial methods and practices for the redaction of oral poetry. In this respect, Hungarian folklorist Vilmois Voigt's (1990) survey of nineteenth century collectors, editors, and editions of oral poetry is an excellent place to begin. Whatever the details may be, there can be little doubt that the dispute concerning the origin of the Homeric poems, together with the diverse folk materials collected in the nineteenth and twentieth centuries, gave rise to a seachange in the study of oral traditions, narrative song, and oral poetics - a result which is still very much in development today.

* * *

In 1933, Milman Parry, a young Homeric scholar who had completed two doctoral theses at the University of Paris by the age of 27 and shortly thereafter published a number of studies on Homeric diction in America, undertook to record singers throughout Yugoslavia and did so in such detail and scope that the collection soon became one of the most important collections of oral literature in the world. Parry's reasons for recording came directly from his own work on Homeric language, which had led him to realize that he required comparative material from a living epic tradition in order to carry his philological work forward.¹ In his studies of Homeric diction, Parry had demonstrated

that the language of the poems could not have been created by one individual poet but must have come from a centuries old tradition; the noun-epithet formulae, the metrical structure and occasional irregularities, the admixture of dialects and archaic forms, the repeated themes and episodes, all must have belonged to the traditional language which the poet had inherited and used. This was Parry's argument. In his writings prior to 1933, Parry had demonstrated these points at length and indeed, Parry is now widely regarded as having proved that the language of the Homeric poems was traditional and ultimately oral in origin. And while it might be said that interest in Parry's studies of Homeric diction remains squarely on the side of philology and Greek epic studies, there can be little doubt that his methods, goals, and achievements in the collection of Serbo-Croatian oral poetry remain of utmost importance to researchers worldwide, including linguists, anthropologists, and folklorists.

Between the years 1933 and 1935, Parry collected material in Bosnia and Hercegovina, Macedonia, Montenegro, and Serbia. He used the best available technology, followed a robust research plan, documented the results in a meticulous manner, and managed to cover a wide geographic area in a short amount of time. He died only months after returning from his last expedition to Yugoslavia, on December 3, 1935, at the age of 33 years old. The results of Parry's collecting in Yugoslavia now exist as the Milman Parry Collection of Oral Literature at Harvard University and contain over 3,580 phonograph records and a total of 12,544 texts, including songs, conversations, and stories (in dictated and recorded form).² Let us look more closely at the reasons for his success.

After a preparatory visit in 1933, Parry returned one year later, bringing his family, automobile, and research assistant (Albert Lord) to Dubrovnik, where he established a residence. Parry had built a special phonograph machine by the Sound Specialities Company in Waterbury, Connecticut (later modified by Bell Laboratories in Zagreb) in order to make possible continuous recording with two turntables, and with clearly audible results. He hired a native singer, Nikola Vujnovic, to serve as assistant and interviewer (although there were others); he proceeded methodically to find and record singers who belonged to a genuine tradition of oral transmission, and he eliminated singers of poor quality as well as those who had only memorized published poems from printed songbooks; he recorded epic songs, folk songs (many of which were sung by women, particularly in the Gačko region³), conversations with singers, prose stories, alternate openings to songs, multiple versions of songs by the same and different singers, and conducted other similar experiments aimed at securing a thorough collection of his material. The full range of problems that Parry, Lord, and Vujnović pursued in interviews, recording, and collection is revealed by Lord's published list of the "questions we asked ourselves"; it deserves quotation in full, because in it the a valuable methodology is revealed:

The questions which we asked ourselves were: what happens to a song in the hands of a singer from one performance to another? What happens to it when months elapse? What happens to it when it passes from one singer to another? Does it deteriorate when it goes from a good singer to a less skilled one? Is it improved when it goes from a less to a more skillful singer? What changes are there and how do these changes arise? Are composition and transmission really the same process? What are the standards by which singers judge one another? Are they critical of the songs, or do they merely repeat what they have heard without questioning inconsistencies? Are there differences between versions taken down by dictation and versions which are sung? Are these difference on the formulaic or on the thematic level or both? What causes these differences? What is the relationship of one song in a singer's repertory to the other's? If the events in one song contradict events in another, does the singer make any attempt to justify or correct such contradictions? Does the singer have any concept of a cycle of songs? How does a singer learn his art? From whom does he learn? What is his status in society? Are there professional singers?⁴

In short, the materials generated by these questions, as well as preliminary answers in various forms, now constitute the Milman Parry Collection of Oral Literature. Perhaps the best way to appreciate the scope and success of the collection is to read Roman Jakobson's assessment of it, which was written for the preface to the first edition of the songs collected by Parry and published in Belgrade, Yugoslavia, and Cambridge, Massachusetts, in 1954. In the preface Jakobson writes:

His enterprising spirit was admirable, his recording equipment excellent. The harvest from this fieldwork is unique, not only in the history of Serbocroatian and of other Slavic epic studies, but also, without overstatement, in the whole world history of inquiry into the epic heritage. It is unique, not only in the number of verses and of songs collected and in the length of some of the songs, but also, primarily, in the diversity of the investigation and in the accuracy and refinement of the methods used. (1954:xi)

In world-historical terms, however, the value of this collection for comparative analysis did not appear to a wider readership until Parry's assistant, Albert B. Lord, published the harvest in *The Singer of Tales* in 1960. In the intervening years Lord had continued the comparative work outlined by Parry and had contributed in a number of important ways to the study of oral epic. Not only did Lord continue to catalogue, transcribe, edit, translate, and publish material from the collection (and to collect more in 1937, 1950, and 1951, in Yugoslavia), he also wrote a number of articles that applied his comparative insights to Homer. With Bartok he edited and published an edition of (primarily) women's folk songs, *Serbo-Croatian Folk Songs* in 1951. In 1953 and 1954 the first two Lord-edited volumes of *Serbo-Croatian Heroic Songs* appeared and with them epics, interviews, and singers' biographical information kept in the collection became available in Serbo-Croatian and English.

But it was the *The Singer of Tales* that gave rise to an entirely new field of comparative study in oral traditions, including ancient, medieval, and modern living traditions. The study opens with a classic discussion of Lord's personal observations of singer's techniques and provides a vivid description of the way in which oral traditional singers learn their art, from the days of apprenticeship to the later performances in coffee houses as mature, cherished, singers in the community (this chapter, like the book as a whole, is an instant classic). In the next chapter Lord adopts Parry's definition of the "formula" ("a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea"⁵) and explains its function and modifications in the Serbo-Croatian context. He then discusses "theme," defined as "the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song,"⁶ and analyzes it in a similar fashion. For example, Lord shows how repeated "themes," scenes, or episodes, such as the arming of a warrior or the assembly of heroes for battle, have a semi-independent life of their own (what would later be called "multiforms") in the tradition and are shared by different singers for various purposes.

In the remaining chapters, Lord applies his methodology to analyses of examples taken from Ancient Greek, Serbo-Croatian, Old English, Medieval French, and Modern Greek traditions. Throughout the study Lord defines, demonstrates, and analyzes various levels of poetic structure, repetition, and variation characteristic of so many oral traditions, and he finds oral traditional structures throughout each of the texts that he presents. Perhaps Lord's greatest contribution was to describe this mode of singing as "composition in performance," which is to say, he demonstrated that oral composition is neither purely improvised nor entirely memorized performance, but a style of composition and recomposition which generates traditional, but always slightly different, versions of the old, well-known songs. Lord's insights and approach were quickly adopted by many, misunderstood by others, and, as with any provocative new analytical approach, gave rise to a whole host of works written for and against; the approach soon became as "oral-formulaic" analysis and its history can be read in John Miles Foley's *Theory of Oral Composition* (1988).

* * *

Important developments in anthropology, ethnography, folkloristics, and linguistics in America in the 1960s made a significant impact upon oral epic research. As will be seen from what follows, these developments have made possible the critique of traditional notions of origin, translation, and tradition, and have made possible new analyses of temporal, spatial, linguistic, and textual categories *constitutive* of the structure and transmission of traditional epics, structures which may not have received extensive scrutiny previously. Alan Dundes' highly influential article on folkloristic methodology entitled "Text, Texture, and Context," published in 1964, offers one place to begin. Through the definitions provided in this article it will be easier to understand how later developments in American folklore research have impacted oral epic research on an international scale.

"Text, Texture, and Context" is first and foremost a contribution to studies in genre definition, but its influence has extended beyond genre studies; one might say that the article offered sweeping insight to a generation of researchers in America. In the article Dundes begins by defining "texture" as the specific "phonemes and morphemes" employed in the language of the folklore item, but adds "rhyme, alliteration, stress, pitch, juncture, tone, and onomatopoeia" as other textural examples (1980[1964]:22). According to Dundes, the study of "texture" is basically the study of "language," which is to say, the study of the language of the folklore item (although he suggests that "textural" features can be found in folkdance and folk art as well). It is for this reason, Dundes argues, that linguists rather than folklorists have paid closer attention to "texture," much to the detriment of folkloristic research and in particular to the detriment of genre studies of folklore diffusion (his example is the "tongue twister," a genre wholly dependent on linguistic "texture" for its structure and therefore resistant to diffusion across languages) (1980[1964]:23). Failure to analyze the "texture" amounts to a failure to consider much less interpret or explain one of the defining features of the object, namely, its visible, audible, specific surface or texture; but at the same time, to reduce folkloristic analysis *solely* to the level of texture amounts to what he calls a "linguistic fallacy." (Dundes 1980[1964]:23)

Dundes next defines "text" as a single version, a single telling, a single item of folklore. The "text" would include a single proverb (to take but one example), independent of its moment of utterance. Understood as such, Dundes argues that "texts" may be analyzed and compared at the level of content and meaning, independent of linguistic texture, but then must be brought into relation with textural and contextual features if the analysis of genre or function is to succeed (1980[1964]:23). (From the perspective of previous folklore methodologies, Dundes' "text" would be the category on which historic-geographic studies centered, although Dundes does not make this point explicitly).

The third level is "context," which Dundes defines as "the specific social situation in which that particular item is employed." (1980[1964]:23-24) He adds that it is necessary to distinguish between "context" and "function," arguing that function is "an abstraction made on the basis of a number of contexts" and that this "function" usually amounts to an "analyst's statement of what (he thinks) the use or purpose of a given genre of folklore is." (1980[1964]:24) (And with this one could suggest a point of contact, albeit with important differences, between "function" as understood by American folkloristics and Russian folkloristics, i.e., in the Russian tradition of Bogatyrev, Cistov, Jakobson, Zemcovskij, who were writing at roughly the same time.⁷) Dundes goes on to argue, by way of example, that no rigorous analysis of folklore can afford to ignore any of the three levels since each are constitutive of the production, communication, and experience of the folklore item.

In light of this essay it is not difficult to see how folkloristic research began to bloom along similar lines of inquiry in America. (Although there certainly had been important precursors: Dell Hymes advocated an "ethnography

of speaking” as early as 1962, and one thinks of Branislav Malinowski and William Bascom earlier still [Bascom 1953, 1954; Ben-Amos 1993:209-210], both of whom emphasized “context” in their research.⁸) In his 1971 article “Toward a Definition of Folklore in Context,” Dan Ben-Amos argued that a paradigm shift had taken place in American folkloristics from an emphasis on “transmission, variation, and distribution” to a new emphasis on aesthetic organization, means of communication, and social organization (Ben-Amos 1971:13; Abrahams 1992:43). In short, Ben-Amos substituted the idea of the “communicative event,” (which includes the narrator, the story, the audience, and communal practices) for the mere “lore” and then simply redefined the field of folklore as “artistic communication in small groups” (Ben-Amos 1971:13). This re-definition allowed a generation of researchers to move beyond older, ideologically burdened and overly romantic notions of the “folk” and also stimulated new studies of communication, performance, and social organization in small groups.⁹

Important breakthroughs in Native American studies in the 1960s and 1970s in America also took place along similar lines. For anthropologists, ethnographers, and sociolinguists such as Dell Hymes, who were interested primarily in applying linguistic insights to Native American traditions, one faced an extremely difficult problem: most of the Native American texts had been taken down, prior to advances in recording technology, by dictation and then only sporadically and imperfectly; in short, the traditions were rich but the data was fragmentary.

This situation led Hymes (1962, 1975, 1981) whose studies in “the ethnography of speaking” have been highly influential, to develop what is now called “ethnopoetics,” a methodology that seeks to analyze the poetic structures and oral traditional modes of communication from the perspective of a speech community’s native, local, and internal poetic systems, which themselves are constitutive of that tradition’s verbal art (1977, 1981, 1994). With this approach Hymes discovered that structures such as phrase lengths, breath-groups, pauses, verse groupings, stanzaic structure, scenes, and story-patterns belonged to the verbal art of particular communities whose texts survived only in prose dictation and therefore had been thought to lack poetic, or ethno-poetic, systems of meaning. Hymes has been able to take many such texts (which at first glance seemed to be little more than prose documents) and find numerous poetic structures within them, thus revealing a recovered or reconstructed poetic or ethnopoetic form (Hymes 1977, 1981).

The paucity of Native American texts has motivated research in a different, albeit intimately related way. Rather than look for structures hidden within texts, Dennis Tedlock (1972, 1983, 1985, 1990) has stressed the need to record and document the gestures, pauses, intonational changes, exclamations, repetitions, and other features constitutive of performance, and then “to translate” these features into an actual text, rather than simply print a plain text without paralinguistic signals. Tedlock not only records the various features of the performance, but later transcribes them, analyzes them, and produces English translations which attempt to present the same features in print. The translations often look like:

THIS! because he wishes to demonstrate the
 TEXTURE CONTEXT RHYTHM GESTURES
 and other features which appear in the text. (breathing, pause)
 Tedlock’s translations, — indeed —
 often have this sort of appearance for . . .
 PAGES and PAGES and PAGES and PAGES
 FOR THE ENTIRE TRANSLATION, IN FACT!!!

With his provocative editions and translations, together with his essays and reflections on methodology, Tedlock has challenged Western models of text and text-production and has stimulated considerable debate concerning the ontology of the folklore text (Fine 1984).

Anthropologist Richard Bauman (1977, 1986) has been another important voice in the development of “contextual” anthropology and folkloristics. In relation to the theories already mentioned, Bauman has written many important studies from the perspective of what he calls the “performance-centered approach to oral literature,” the most important one being, perhaps, his *Verbal Art as Performance*, published in 1977. In this study Bauman describes and analyzes the many different “communicative means” which open the complex “patterning of performance” deployed by tale-tellers in the performance of a story or song (Bauman 1977:10, 25). He emphasizes that the language used in performance, as well as special ways of speaking and the use of paralinguistic gestures, each constitute different but essential aspects of communication in performance. As he puts it:

Performance represents a transformation of the basic referential... uses of language. In other words, in artistic performance of this kind, there is something going on in the communicative interchange which says to the auditor, “interpret what I say in some special sense; do not take it to mean what the words alone, taken literally, would convey.” (Bauman 1977:9; quoted also in Foley 1995:8)

Bauman calls the space of performance the “interpretive frame” and offers a tentative list of “keys to performance” that help him to analyze his particular storytellers; these “keys” include: special signals and codes (i.e., the specialized language of the tale), figurative language (expressions that signify differently than in ordinary speech), parallelisms, special formulae, appeals to traditional authority, disclaimers of performance (“I am not a good singer, but...”), and

special paralinguistic or nonverbal signals such as gesture, dance, music, and movement (Bauman 1977:22). In Bauman's scheme, to participate in a performance or to begin to interpret a performance faithfully, one must have fluency not only in the language of the tale but also in the special signals and keys constitutive of that performance. Without this fluency, one's comprehension of the communicated event will be necessarily limited and one's analysis of the event will be similarly incomplete. It follows *a posteriori* that interpretations of texts that do not "know" about or understand certain "signals" that have survived from oral to written text will by necessity obscure certain essential dimensions of that text.

* * *

All of the approaches presented above have been profitably synthesized in John Miles Foley's work on oral epic in comparative context. Foley has written several volumes of comparative studies concerning Ancient Greek, Old English, and Serbo-Croatian epics, including his annotated bibliography of comparative research published in 1985, *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*,¹⁰ as well as a history of oral-formulaic studies as mentioned above (1988); he has also been an important voice in the international community of oral epic research and founded the journal, *Oral Tradition*, in 1986 in order to bring this research to a wider readership.

From early publications forward Foley has stressed the need to observe certain limitations facing the comparison of heterogeneous texts, genres, and traditions, or what he calls "text-dependence," "genre-dependence," and "tradition-dependence" (Foley 1988:109-110; 1990:5-19). This means, in brief, that any comparative study of an oral traditional work must rigorously analyze the form and condition of 1) the texts under analysis 2) the genres to which they belong 3) the specific traditions from which they originated. For example, any comparison of South Slavic epics from Christian and Muslim traditions would have to consider their different textual or recorded forms (a text written down by Vuk Karadžić as opposed to a song transcribed from a record in the Parry collection, for example, are two very different kinds of "texts"), their different generic rules (the story patterns in the Moslem epic accommodate a much longer poem), and their different performance contexts (again, the Christian tradition's epics are much shorter than the Muslim tradition's since both Turkish courts and Ramadan customs offered contexts in which epics could be performed at greater length). According to Foley, any comparison of the minimally-edited texts of Vuk Karadžić with an audio recording of a Muslim epic in the Parry collection, or with the more radically altered Croatian texts edited by Luka Marjanović at the turn of the century for the Matica Hrvatska, would require a preliminary analysis of the differences in text, genre, and individual tradition.¹¹

In recent work Foley has drawn explicitly on Bauman, Hymes, and Tedlock for methodological insight. (Perhaps it would be worth mentioning that Foley spent two postdoctoral years at Harvard working with Albert Lord in the Parry Collection and thus has been able to use both published and unpublished materials from that collection: undoubtedly he is the only Homerist in America who is actively transcribing, editing, analyzing, and translating Parry Collection material in preparation for forthcoming editions.) In *The Singer of Tales In Performance* Foley transforms much of the "performance-centered" terminology mentioned above into his own. In place of Bauman's "interpretive frame" Foley uses "performance arena" to signify the space of an epic performance, whether it be an *actual* context of performance or the *virtual* space opened by the epic language whenever it is performed—in either case, a special "performance arena" is implied whenever the song begins and from that moment forward both singer and audience alike understand that they have entered the ritually sanctioned space of performance (Foley 1995:8).

Foley's develops his second insight, that of a traditional epic "register" governed by "traditional rules," under the influence of his own work on epic diction (Foley 1990:52-120) in combination with sociolinguistic studies of "register" associated with Halliday (who invented the term) and Hymes (who popularized its use in folklore circles). First, M.A.K. Halliday:

A register can be defined as the configuration of semantic resources that the member of a culture typically associates with a situation type. . . . Since these options are realized in the form of grammar and vocabulary, the register is recognizable as a particular selection of words and structures. But it is defined in terms of meanings; it is not an aggregate of conventional forms of expression superposed on some underlying content by "social factors" of one kind or another. It is the selection of meanings that constitutes the variety to which a text belongs.¹²

Dell Hymes explains the concept further: major speech styles associated with social groups can be termed *variants*, and major speech styles associated with recurrent types of situations can be termed *registers*.¹³

And Foley brings "register" within the orbit of epic studies by defining it as: an idiomatic version of the language that qualifies as a more or less self-contained system of signification specifically because it is the designated and sole vehicle for communication in the act of traditional oral performance. Any culture or social group will have a variety of registers on which its members draw as they transact the business of verbal art (as well as other, less poetic discourses) as activities situated in daily life. (Foley 1995:15-16)

Foley's further application of the concept to the language of traditional oral epic extends the analysis further:

A register may consist of a polydialectal *Kunstsprache*, an artificial form of the general language in question that contains a mélange of morphological and lexical variants that would in normal conversation not constitute a coherent expressive code; this is the case, for example, with the language of Homeric Greek and South Slavic Moslem epic. Or

the register may include archaic or obsolescent words or forms, as in the instance of Serbian charms, or unusual because inherently reverberative phrases, as in the Old English riddles. Such a dedicated idiom, pressed into service for a particular communicative purpose as the lingua franca of the given performance arena, may even employ words or forms that stem from or are modeled on words or forms from entirely separate languages. (Foley 1995:51)

These features will be familiar to any ethnologist who has investigated the language of orally transmitted epic; certainly, Romanian epic language exhibits similar dialectal forms, archaisms, syntactical patterns, and inflections not found in everyday speech (Beissinger 1988, 1991). Foley's point is that the traditional languages of long epic narrative, ballad, lyric, charms, and proverbs, (among numerous others), typically exhibit their own internal linguistic integrity which is, in fact, constitutive of that channel or space of meaning. To relate this to the discussion of register mentioned above, we would say that these archaisms or unusual forms of speech are constitutive of the "vehicle of communication" (Foley), that they form a "major speech style" in the traditional community (Hymes), or that they constitute a "configuration of semantic resources that the member of a culture typically associates with a situation type" (Halliday). Foley's analysis of "traditional rules" in his earlier work (1990) also plays an important role: "traditional rules" are the syntactic, semantic, metrical, morphological, and prosodological constraints that govern the traditional diction or "register" that is passed down orally for generations. Or to put it slightly differently, the "traditional rules" form the "grammar" of the singing language that has developed over time, and a singer's fluency in the specialized language means that the "grammar" has been absorbed and can be handled intuitively, effectively, and skillfully by that singer. From Foley's perspective, the "register" is passed down from singer to singer, from audience to audience, as a traditionally sanctioned space of "variation within limits" allowing "communicative economy" to function in a dense, perhaps ritually-sanctioned, communicative channel available to all who participate in the tradition (Foley 1995:1-59).

This brings us to Foley's central idea of "traditional referentiality." On his view, epic languages typically signify in a more dense, and perhaps more unique, manner than simple everyday speech. For example, in certain traditions, the mere singing of certain introductory verses will suggest to the audience that an entire story-pattern already known to them is about to unfold; the mere mention of certain heroes' names, or the appearance of certain familiar episodes, calls to the audience's minds an entire universe of mythology and traditional narrative structure. This mode of referentiality, which is wholly traditional and in no way dependent upon texts or literate instruction, typifies the traditional mode of signification which then allows—and perhaps this is the most important point—the singers and storytellers to create and share verbal art in an economical way unique to the traditional community. The singer need not explain the life of a *hajduk* because it is "implied" from the first mention of that character; a storyteller need not explain the background of his tale because it is known to all; women need not explain the function of the charm in order for the community to accept its healing power; all succeed, on Foley's view, because "traditional referentiality" offers the signifying space in which "registers," bound by "traditional rules" and traditional diction, open a unique realm or "performance arena" in which verbal art of profound meaning, linguistic compression, semantic density, and mythical gravity accomplishes its work. The "communicative economy" which traditional "registers" possess reveal a mode of signification that Foley calls "traditional referentiality."

But what does this have to do with oral poetics? First, the application of the sociolinguistic concept of "register" as a "special speech style" governed by a traditionally inherited language with internal communicative, grammatical, and idiomatic integrity, does a fine job of explaining the so-called "artificial" languages so typical of epic singers throughout the world and history, whose earliest textual witnesses include Homeric poetry and whose dialectal complexities have often been badly misinterpreted. For the purpose of adding yet another witness to the discussion, although one that has never, to our knowledge, been mentioned in this context, we would like to adduce a passage published originally in Russian in 1923, translated into Mongolian in 1966, and finally translated into English in 1984. The great Russian scholar of Mongol epic, Boris Vladimirtsov, author of the passage, lived and traveled among the "Oirat" Mongol tribes in Western Mongolia between 1911 and 1915; his portrait of the famous Mongol bard "Parchen," whom Vladimirtsov knew intimately, is a classic depiction of a singer's life, learning, and subsistence among princely courts and Buddhist monasteries, although it Vladimirtsov's discussion of the special Oirat singing language that deserves mention in this context. Vladimirtsov writes:

As regards the language of the Oirat heroic epics of N.W. Mongolia, in this respect these epics attract attention. Actually, in all regions of N.W. Mongolia, wherever knightly byliny [epic] are found among Oirat tribes, these heroic epics are performed not in the ordinary spoken dialect, but in a special language, in a special dialect. Listening to the singer, singing an Oirat knightly epic, it is very easy for everyone acquainted with the Oirat dialects of Western Mongolia, to observe that the singer sings it not in his native dialect, nor in any other Oirat or even Mongolian dialect, but in a kind of special language; a dialect different from the language of everyday speech, but at the same time different from the literary language, both Oirat and Mongolian. What kind of epic language is this? Among the dialects in which their carriers usually speak, there exists a special language, distinct in its grammar and vocabulary, used by them on ceremonial occasions, at the moment of affectation, when a person wishes to speak elegantly, elevatedly or movingly, when one simply wishes to find special application in the works or national literary output, in songs, tales, proverbs and sayings, it is used predominantly in heroic epics. Hence this special language may quite justifiably be called a living oral literary language. This oral literary language, distinguished by major archaisms, is neither similar

or identical to the present living dialects of the Oirats of N.W Mongolia nor their Oirat literary language and its dialectal variants. We repeat, this is a completely special language; it is preserved by tradition. . . in spite of the different Oirat dialects and speech of N.W. Mongolia, this oral literary language is almost identical on the lips of representatives of different Oirat tribes or more correctly possesses one and the same peculiarities. . . . Everything depends on the art, on the talent of the performer, on the degree to which he is imbued with this special literary language, to what degree he has mastered its turns and vocabulary. (Vladimirtsov 1984:38-39)

We know of no discussion, drawn directly from fieldwork, that better summarizes Foley's conclusions concerning epic register, traditional referentiality, and communicative economy than this one—even though it was written in Russian in 1923 and has not previously been mentioned in this context.¹⁴

* * *

This survey of recent research on oral epic has done nothing if not show that a unified or universal "oral poetics" as such is impossible. Not only is there no tradition of oral poetics to which we might appeal in order to free the object of investigation from romantic excesses, groundless aesthetic disputes, linguistic singularities, and editorial distortions, but there turns out to be no single, unified object of investigation upon which an oral poetics would focus. For example, oral epic is nothing if not heterogenous: although similar features can be found in epics as geographically and historically distant as modern Mongolian and ancient Greek, equally conspicuous factors can be said to constitute essential differences between epics once living among neighboring Bosnia and Serbia. In short, oral poetics is not a science or even an historical discipline but instead an infinite *interpretive task* addressed to the collection, documentation, textualization, and interpretation of oral literature; if understood as such, it becomes clear that oral poetics will always need to make use of every available tool (linguistics, anthropology, folkloristics, history, comparative philology, and other approaches that we cannot foresee) in order to produce editions and studies that can endure the test of time. The failure to do so yields unpleasant results, which can best be seen in the example of the editor who consciously alters texts: poems that were once the pride of the nation (although edited and rearranged to accord with current taste) become little more than inauthentic curiosities a century later. On the other hand, the vigilant interpreter will be rewarded with the pleasure of having preserved and explained some the most complex, ephemeral, and for that reason beautiful, phenomena still surviving in today's hostile world.

BIBLIOGRAPHY

- Abrahams, Roger D. 1992. "The Past in the Presence: An Overview of Folkloristics in the late 20th Century," in *Folklore Processed: in Honor of Lauri Honko on his 60th Birthday 6th March 1992*, Helsinki: NIF Publications, 24, Studia Fennica Folkloristica I.
- . 1993. "After New Perspectives: Folklore Study in the Late Twentieth Century." *Western Folklore* 52:379-400.
- Bascom, William R. 1953. "Folklore and Anthropology." *Journal of American Folklore* 66:283-290.
- . 1954. "Four Functions of Folklore." *Journal of American Folklore* 66:333-349.
- Bauman, Richard. 1977. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland Press.
- . 1986. *Story, Performance, Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, Richard, and Charles L. Briggs. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life." *Annual Review of Anthropology* 19:59-88.
- Bauman, Richard, and Joel Sherzer. 1989. Editors, *Explorations in the Ethnography of Speaking*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beissinger, Margaret H. 1988. "Text and Music in Romanian Oral Epic." *Oral Tradition* 3(3): 294-314.
- . 1991. *The Art of the Lautar: The Epic Tradition of Romania*. New York and London: Garland.
- Ben-Amos, Dan. 1971. "Toward a Definition of Folklore in Context." *Journal of American Folklore* 84:3—15. Reprinted in *Toward New Perspectives in Folklore*, ed. Américo Paredes and Richard Bauman. Austin: University of Texas Press.
- . 1976. Analytical Categories and Ethnic Genres. In *Folklore Genres*, ed. Dan Ben-Amos, pp. 215-42. Austin: University of Texas Press.
- . 1984. "The Seven Strands of Tradition: Varieties in Its Meaning in American Folklore Studies." *Journal of Folklore Research* 21: 97-131.
- . 1993. "'Context' in Context." *Western Folklore* 52: 209-226.
- Ben-Amos, Dan, and Kenneth S. Goldstein. 1975. Editors, *Folklore: Performance and Communication*. The Hague: Mouton.
- Břrdahl, Vibeke. 1996. *The Oral Tradition of Yangzhou Storytelling*. Nordic Institute of Asian Studies Monograph Series, 73, Richmond: Curzon Press.
- . 1999. *The Eternal Storyteller: Oral Literature in Modern China*. Nordic Institute of Asian Studies in Asian Topics, 24, Richmond: Curzon Press.
- Branch, Michael and Celia Hawkesworth. 1994. Editors, *The Uses of Tradition: A Comparative Enquiry into the*

- Nature, Uses and Functions of Oral Poetry in the Balkans, the Baltic, and Africa*. Helsinki: Finnish Literature Society and London: School of Slavonic and East European Studies, University of London.
- Dundes, Alan. 1964. "Text, Texture, and Context." *Southern Folklore Quarterly* 28:251-65. Reprinted in *Interpreting Folklore*, 1980, pp. 20-32, Bloomington and London: Indiana University Press.
- Erdely, Stephen. 1995. *Music of South Slavic Epics from the Bihać Region of Bosnia*. New York and London: Garland.
- Fine, Elizabeth C. 1984. *The Folklore Text: From Performance to Print*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foley, John Miles. 1983. "Literary Art and Oral Tradition in Old English and Serbian Poetry." *Anglo-Saxon England*, 12:183-214.
- . 1985. *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. New York: Garland. (An
- . 1988. *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- . 1990. *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley and London: University of California Press.
- . 1991. *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- . 1995. *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington and London: Indiana University Press.
- . 1998. Editor, *Teaching Oral Traditions*. New York: Modern Language Association.
- . 1999. *Homer's Traditional Art*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Halliday, M.A.K. 1978. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold, & Baltimore, MD: University Park Press.
- Honko, Lauri. 1986. "Types of Comparison and Forms of Variation." *Journal of Folklore Research*, 23:105-24.
- . 1998a. *Textualising the Siri Epic*. Folklore Fellows Communications, vol. 264. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- . 1998b. In collaboration with Chinnappa Gowda, Anneli Honko, and Viveka Rai. *The Siri Epic as Performed by Gopala Naika*. 2 vols. Folklore Fellows Communications, vols. 265-66. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Honko, Lauri and Anneli Honko. 1999. "Variation and Textuality in Oral Epics: A South Indian Case," FFSS99 Preprint No.16. In *Thick Copus, Organic Variation and Textuality in Oral Tradition* (forthcoming). A version of this paper was presented at the 1999 Folklore Fellows' Summer School in Turku, Finland, on August 20th XX, 1999.
- Hymes, Dell. 1962. "The Ethnography of Speaking." In *Anthropology and Human Behavior*, pp. 13-53. Washington, D.C.: The Anthropological Society of Washington.
- . 1975. "Breakthrough into Performance." In Ben-Amos and Goldstein 1975: 11-74. Reprinted with "Appendix" and "Postscript" in Hymes 1981: 79-141.
- . 1977. "Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative." *New Literary History* 7: 431-57. Revised in Hymes 1981:309-41.
- . 1981. *"In vain I tried to tell you": Essays in Native American Ethnopoetics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 1989. "Ways of Speaking." In Bauman and Sherzer 1989: 433-51, 473-474.
- . 1994. "Ethnopoetics, Oral-Formulaic Theory, and Editing Texts." *Oral Tradition* 9: 330-70.
- Jakobson, Roman. 1954. "Preface." In *Serpsko-Hrvatske Junačke Pjesme* pp.xi-xiii.
- . 1960. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." In *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, pp. 350-377. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Kay, Matthew. 1995. Compiler and Editor, *The Index of the Milman Parry Collection 1933-1935: Heroic Songs, Conversations and Stories*. New York and London: Garland.
- Kolsti, John S. 1990. *The Bilingual Singer: A Study in Albanian and Serbo-Croatian Oral Epic Poetry*. New York and London: Garland.
- . 1997. "Albert Lord in Albania." In *Usna epika: Epnični sudiciji ta vikonavstvo*, ed. O. Bricina and G. Dovdzenok. Kiev: Institut mistedstvoznavstva, folkloristiki ta etnologiji, vol. 2: 137-40.
- Lord, Albert B. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press. Reprinted New York: Atheneum, 1968 et seq.
- . 1991. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 1995. *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lord, Albert B., and Béla Bartók. 1951. *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press.
- Parry, Milman. 1971. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry. Oxford: Clarendon Press.
- Perić-Polonijo, Tanja. 1989. *Knjizevnoteorijski problem klasifikacije usmenih lirskih pjesama*. Pristup s obzirom na zapis i izvedbu pjesmama. Institut za etnologiju i folkloristiku, MS 1348.
- . 1993. "The Functions of Oral Lyrical Poems: A Contribution to the Classification." *Narodna umjetnost*. 30: 303-325.
- . 1995. "The levels of classification." *Narodna Umjetnost* 32:55-67.

- . 1996a. "Syncretic Performance: Concerning the Relationship Between Words and Tunes in Performance of Oral Lyric Poems." *Narodna umjetnost* 33/1:171-190.
- . 1996b. "Oral Poems in the Context of Customs and Rituals." *Narodna umjetnost* 33/2:381-399.
- Serbo-Croatian Heroic Songs (Serpskohrvatske junačke pjesme)*, 1953—. Collected, edited, and translated by Milman Parry, Albert B. Lord, and David E. Bynum. Vols. 1-4, 6, 8, 14. Cambridge, Mass.: Harvard University Press / Center for the Study of Oral Literature. (Vols. 1-2 copublished with the Serbian Academy of Sciences.)
- Simonsuuri, Kirsti. 1979. *Homer's Original Genius: Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Skendi, Stavro. 1954. *Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry*. Philadelphia: American Folklore Society.
- Tedlock, Dennis. 1972. *Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians*. New York: Dial Press. Reprinted Lincoln: University of Nebraska Press, 1978.
- . 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 1985. *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. New York: Simon and Schuster.
- . 1990. "From Voice and Ear to Hand and Eye." *Journal of American Folklore* 103: 133-56.
- Vladimirtsov, Boris Ja. 1984. "The Oirat-Mongolian Heroic Epic." *Mongolian Studies* 8:5-58, Translated from the Russian with a postface by John R. Krueger. Originally published as the introduction to *Mongolo-ojratskij geroic[]ceskij epos*, Petersburg and Moscow: 1923. This is an introductory essay to a book that gives his Russian translation of six Mongol epics.
- Voigt, Vilmos. 1990. "Primus inter pares : why was Vuk Karadz[]ić the most influential folklore scholar in South-Eastern Europe in the nineteenth century?" In *The Uses of Tradition: A Comparative Enquiry into the Nature, Uses and Functions of Oral Poetry in the Balkans, the Baltic, and Africa*, pp. 179-193, eds. Branch and Hawkesworth, Helsinki: Finnish Literature Society and London: School of Slavonic and East European Studies, University of London.

NOTE

1. Parry's writings have been collected in one volume, which also include excerpts from his field notes and an Introduction written by his son, Adam Parry. See Parry 1972.
2. An index of the Parry Collection is now available in Kay 1995.
3. Details concerning the field work along with extensive ethnomusicological analyses of these recordings appear in Lord and Bartók 1951.
4. See *Serpsko-Hrvatske Junač[]ke Pjesme*, vol. 1 1954, 14, where a longer discussion of their field experiments can be found.
5. Lord quotes directly from Parry; see Lord 1960, 30. Parry's definition can be found in Parry 1971, 272.
6. Lord 1960, 68.
7. For an extended discussion and application of the Russian "contextualists" see Perić-Polonijo 1993, 304-316; Jakobson 1960; Ben-Amos 1993:215-218.
8. See the discussion in Ben-Amos 1993:209-218.
9. Rober Abrahams has written two useful accounts of this shift in American folkloristics; Abrahams 1992 and 1993. See Also Ben-Amos 1993.
10. This bibliography has been continually updated in various issues of the journal *Oral Tradition*. More importantly, perhaps, it is now available on the web at the following address: <http://web.missouri.edu/~csottime>
11. The problem of the editor who corrects or revises songs collected in the field is of course an enormous one. After analyzing Marjanović's manuscripts and notebooks, Lord has often criticized these editions, noting that in Marjanović's texts certain lines are "frequently...omitted" and that other "lines are reformed. . . . In short, the published texts do not reproduce what the singer said, but what the editor thought that the singer should have said" (Lord 1991:35-36). On the other hand, after studying the surviving manuscripts of Vuk Karadžić's in the Archive of the Serbian Academy of Sciences, Foley has concluded that "the changes introduced by Kadadžić seem to have been relatively slight, as far as they can be tracked, amounting chiefly to substitutions of metrical biforms and minor syntactic adjustments, with an added line or substituted hemistich every seventy-five to one hundred lines" (Foley 1991:114; see also the discussion of Vuk's editing practices in Foley 1983:192-194)
12. This quote is originally found in Halliday (1978:111), but I have taken it from Lauri Honko's discussion of "epic idiolect" and "register" (1998a:63-64). Honko's discussion of register is written, in fact, as an explicit response to Foley's use of the concept (Foley 1995) and is an important contribution.
13. The quote is from Hymes (1989:440), but can be found in Foley (1995:15) with detailed discussion.
14. In the field of Chinese prose storytelling and its immense and ancient traditions, note should be taken of Norwegian Sinologist Vibeke Břrdahl's analyses of the dialect and register of the storytelling tradition practiced in Yangzhou, China, on the Yangzi delta (Břrdahl 1996; but see also Břrdahl 1999). Břrdahl has in fact written chapters on the phonology, grammar, syntax, and style of *the storytelling dialect itself*.

THE FORMATION OF IDENTITIES IN-BETWEEN

THE “TWO EUROPEES”: A ROMANIAN CASE

Mihai FIFOR

If till the beginning of the 90's Europe seemed to be have been clearly divided between a West defined by the globalization process and an East frozen somewhere in traditionalism, the social phenomena arisen together with the debut of the ninth decade determined, at least at first sight, the removal of the West/East barriers. The result shocked, the new state of things proving, if necessary, the huge fracture between two types of societies, a post-industrial one, delimited by modernism, post-modernism, post-industrial productions and post-nostalgia and the other one, confused by the social and cultural shock generated by the falling through of an existence's evaluation system based on the traditionalist pattern of the *community*, all together with everything it implies. Hence, a massive identity crisis and the organic need to re-create some constructions, even if imaginary ones, which could offer something in exchange in the relationship with the modernism and the globalization it has brought about. Hence the exacerbation of nationalism and the rediscovery of the ethnic group as a distinct social-cultural unit opposing the nation-state.

Confronted with all these issues, the western theorists suggested as a background for the anthropological analysis of the new phenomena the redefinition of the western paradigm of the modernism as a new “great” tradition as well as the explanation of the non-western variants as fusion and conflicts with other traditions. This is how “the problem of world history appears in a new light. At its core is no longer the evolution and devolution of world systems, but the tense, ongoing interaction of forces promoting global integration and forces recreating local autonomy”¹ or “of the tension between cultural homogenization and heterogeneity”².

The anthropologist who studies these areas of the society will certainly be concerned with the formation and transformation of identities in the globalization context and with the various phenomena arising during this ample process. Yet, in order to understand it, we need to understand the elements that form the equation, mainly what modernism and globalization mean and especially how the community defines itself in regard to this challenge. Can we talk about the opposition modernism/traditionalism, global/local? And if we can, then where does the Romanian rural community place itself?

The modern evolution tendency of humanity is obviously that of globalization, unquestionable evidence that need no demonstration. Globalization understood as the crystallization of the whole world into a single entity must be seen only as a frame within whose limits the fundamental mutations brought by modernism take place. On the other hand, globalization is by no means synonymous with homogenization but “it should rather be understood as a new framework of differentiation. Robertson stresses the need to include individuals, societies, relations between societies and (in the generic sense) mankind as the major contemporary components or dimensions of the global-human condition and he draws attention to the global valorization of particular identities which are part of the overall process of globalization. Among the identities that are thus reinforced and reoriented by the global context, civilizational complexes and traditions are not the least important.”³ To understand community, therefore, a break has to be made with an intellectual tradition which was shaped by our nineteenth-century forebears and which associated community with a disappearing world of traditional solidarities and values. “The current ignorance or suspicion of debates concerning globalization [...] parallels those earlier celebrations of community in opposition to modern society”⁴.

As we have already showed if the West starts to gradually accommodate itself with the new concept and with the new order, the southeastern European countries find themselves under pressure again. This pressure can be felt at the social group level and even at the individual's who can hardly stand the anxiety of losing the group identity in exchange for the not comfortable at all statute of an European fellow, member of a globalize “community”. As a

consequence he takes refuge in a rather closed than opened social system and that is why the community, a social system itself, tends to 'close up' forming in its turn a 'world', a global micro-context with its own functional mechanisms. 'Localism' thus becomes 'globalism'. Hence the phenomenon of sub- or counter-globalization centered on localism, on community and eventually on nation or nation-state.

This is how the relativisation of the modernism's image is reached, globalization being the frame inside where tensions and conflicts of tradition are being reactivated. The modern concept of culture functions in a constant tension between particular and universal. And globalization has a dramatic impact on this tension. "And the synthesis of tradition and modernity should be seen as a matrix of further changes, rather than a stable model..."⁵ The presence and continuous re-activation of tradition inside the modernism is thus admitted.

If regarding the existence of tradition inside modernism things seem to clarify, let us then try to see to what extent the concept of 'community' can be re-defined.

The concept of community in its classic sense of shared values and identity and thus of a shared culture has been applied literally on the localism. The result is a somehow final opposition between globalism as an integrative phenomenon and localism as a synonym for 'community', as a counter-acculturation phenomenon. But this comes as a contradiction to the idea of diversity clearly mirrored in the structures of modernism. That is why "the connotations of solidity and homogeneity attaching to the notion of community, whether concentrated in a local or dispersed has been replaced in the framework of modernity by the idea that the situated production of identity [...] does not depend alone, or even always primarily, on the observable, concentrated activities within a particular locale or diaspora. The identity of anyone or any group is simultaneously produced in many different locales of activity by many different agents for many different purposes"⁶.

How do we delimit then the concept of community in connection with the new tendencies and which is the role played by tradition in the context of a globalized community?

The villages have always been the location of the idea of community. Their inhabitants periodically reproduce social networks. In studying the localism one of the most important methods was the constructivism that had a rather methodological force of impact than a theoretical one. Thus, for the beginning it attacks the ideas according to which identity is gained in a natural way being produced by an individual act of will. But the most important aspect is that of the criticism of the 'essentialist' notions which claimed that an individual can have unique integral identities all together harmonious and non-generative of deep problems.⁷ The social norms, the economic needs and the traditions of several generations (collective representations) generate a sense of community. This is how an established geographical place (a village, for example) expresses both social and temporal relationship. Doreen Masey called this bi-directional process of identity a double articulation. There are thus many virtual connections to be made between the discussion about the place identity and the debate about the personal identity. Chantal Mouffe wrote: "Many members of the community seem to believe that we belong to a single community, empirically and even geographically defined and that that community might be united by a single idea that of a common good. But, in fact we are always multiple and contradictory subjects, inhabitants of a diversity of communities (as many as the social relations we take part in and the subjects' position they define), constructed by a variety of discourses precariously and temporarily stitched up at the crossroads of these positions" (1988:44).

More than that, if places are conceptualized as points of articulation for the construction of the notion of identity and take into consideration the construction of the subjects' identity inside of them, which actually leads to the recreation of the place itself, then the identity of the place is a double articulation following the *subject-place-subject* pattern.

On the other hand, the reconstruction of traditions and identities can now be understood only in connection with the globalization process. For we should not forget that "national identities and nationalistic perspectives can become the starting point for different interpretation of the global situation; together with different civilizational traditions and conflicting currents in modern culture, they thus lend to the tendential singularity of the globalizing process a plurality of meanings"⁸.

Thus globalization neither is nor should it be understood as the risk of losing identity, and tradition, in its turn, should not be understood as the main coordinate *to read* the localism as defined by means of community. Globalization imposes the re-inventing of tradition as a natural phenomenon in this process, the only regulating tool for the tensions and the mentalities of some individuals daily pressed by a continuously and rapidly transforming society. The re-modeled tradition places the individual in new cultural patterns and helps him re-invent his identity as a participant to an open system, regain his stability and safety in the rocking of a permanently moving world.

This is why one of the most recent challenges for the Romanian anthropologist is, undoubtedly, the discovery of a new distinctive socio-cultural entity that manifests itself almost aggressively, struggling to impose (and with success we have to admit) its own mentality patterns in a less and less coherent world that is Romania at the turn of the century. This entity, ignored not long ago, is the working neighborhood in the great urban agglomeration.

If in the USA the effects of urbanization have been felt since the beginning of the 20's, forcing the sociologists and the anthropologists to the thorough study of this phenomenon as an immediate reality with special social implications, not the same thing can be said about the Romanian specialists who somehow seem to be overwhelmed by the situation generated by the new reality after 1989.

Incidentally, the facts hasten and as if out of the blue a new cultural product boomed on the media market: the *neighborhood culture* as it pompously has been labeled by TV stations seeking the sensational and which have excessively promoted and commercialized it. This allowed questions to arise and also made room for the need of some specialized answers. For, going beyond the sensational aspect of such cultural products, we have to underline the fact that they have brought out real problems of an ignored world that tend to become identity marks for a larger and larger social category. But media productions "the lines between the realistic and fictional landscapes they see are blurred, so that the farther away these audiences are from the direct experience of metropolitan life, the more likely they are to construct imagined worlds that are chimerical, aesthetic, even fantastic objects, particularly if assessed by the criteria of some other perspective, some other imagined world"⁹.

Yet, one of the great 'victories' of the communism in Romania was, undoubtedly, the creation of the 'new man', constructor of communism, of the multilateral developed society, meant to accomplish great strategies, result of an Utopian ideology. There would have been nothing special about this, hadn't all been just propaganda and the projects simple aberrations put down on paper. The problem arises only when in our attempt to decode the *neighborhood culture* we realize that the utopia has become reality, that the neighborhood culture's social actors are nothing else but *hybrid individuals*, neither villagers, nor townsmen, neither workers, nor farmers, 'new men' results of a totally unsuccessful communist experiment. I am perfectly aware that we can easily be accused of being pathetic or of having a science-fiction perception of reality but the analysis of facts proves exactly the opposite.

The 50's and the 60's in Romania see a massive migration of population from the rural to urban areas, mainly caused by the elimination of private property in the rural area because of the forced collectivization, but above all the mirage of a better life in the new industrial town¹⁰. Thus, through an excessive pressure on an otherwise natural process (for the rural-urban migration is not a communist invention) a large and forced mutation of population with long term social implications was practically made. In an extremely short period of time great urban agglomerations develop around some pre-industrial towns, the administrative framework for the new type of society being the working neighborhood.

Observing in the beginning the concentric area model of drawing the town by placing the new wave of population in the outskirts usually in those areas with cheaper dwellings and not far from the place of work, this marks the first stage in the apparition of the Romanian industrial town. The second stage follows and it is delimited by the chain migration phenomenon that will lead to the continuous development of the working area. This phenomenon is generated by the relatives' and friends' presence in the town. These individuals can be asked for help in the moment of the emigrants' arrival in search for a new dwelling and a job. A pattern is thus created according to which a friends' and relatives' network is transferred in time from the village to the town. The result is the formation of a small and homogenous community inside the community, the town.

Together with the urban agglomeration the transition from the concentric area model to the multi-nucleic model is made. Chauncey Harris and Edward L. Ullman propose in 1945 this model of urban expansion starting from the idea that the modern industrial towns don't have only one center but many nuclei around which the existence of the individuals is organized. The neighborhood is thus delimited as a distinct social entity having its own nucleus of formation with its own cultural mechanism—a liminal space between a world of 'insiders' and 'outsiders'.

Up to 1989 this type of organization had nothing distinctive, the administrative and political centralized coordination creating the illusion of homogenization at the level of the town. But in the period of time that followed, an extremely agitated one and rich in social and political shocks, the working neighborhood becomes the area which most acutely experiences the changes in the economic and politic reality with immediate influences on the social and cultural level. The neighborhood concentrates now the largest number of unemployed and low educated population and obviously the highest degree of social tensions. If the natural evolution of the urban agglomeration, namely the working neighborhood has somehow been artificially stopped by inducing a false feeling of job security and trust in the system's ability to efficiently control the accumulation of social tensions, the post-December '89 moment marks the sudden acceleration of this reality's dynamics of evolution. This is how the unemployed worker arrived years ago from the village because his land had been taken over by the state, becomes again the small land owner in the rural area and practise the so-called 'week-end' farming and being separated again from an environment (the adoption one) to be propelled towards his origin environment. And although the circle seems to close, the *hybrid* individual does not leave his present environment that has become unsafe and with no immediate perspectives to the familiar environment benefit. He struggles to regain his land, sometimes taking part in endless trials, but the percentage of those who actually return to the countryside is so insignificant that we really cannot talk about a revert process.

This individual has no longer been able to define an identity in the village, the departure environment—the fracture on the temporal axis is already too evident. The former villager feels and delimits his identity as a citizen but the city has never entirely adopted him, at least in the case of the first generation of emigrants', while the rural area becomes a less and less familiar place, therefore a strange one. The second generation, in its turn, being born in the adoption environment does not harmonize with either of the systems which make up the frame of reference for its existence. Its representative is the inhabitant of the neighborhood and he considers it as his unique reference point of identification in the relationship with the Others. The neighborhood, as a social entity closes up, the cultural fracture center/outskirts becoming more than obvious. All these are nothing but effects of urbanization and of globalization as we shall see further on.

An interesting point in our study is to see how urbanization has worked at the social group's level generating structural changes mirrored by the individual's mentality.

Ferdinand Tomies described the process of urbanization as the passage from *gemeinschaft* (a community based on kinship connections) to *gesellschaft* (community based on common interests). Durkheim reached the same conclusion: the small rural communities were tied up by relationship based on a shared culture and common experience while the urban communities were tied up by relationship based on the interdependence of individuals who carried out specialized task¹¹.

The urban emigrant is forced to adapt to a lot of stimuli defined as *psychic overload*¹², the most common way to do that being that of becoming calculated and emotionally distant. Hence the apparition of the *adaptation-accommodation* formula. In its more conservative meaning this formula negotiates the simultaneity of the cultural homogenization and diversification in any kind of community by preserving the power of the basic framework made up of notions as sub-culture, tradition and structure.

Also talking in her essay *Urbanism as a lifestyle* about the identity formation of the rural emigrant and of the social forces that act on him, Louis Wirth considered that the first psychological effect of the urban life is the weakening of the individual's connections with the rest of the people. Because of the lack of close relationship with friends and relatives, specific in the origin environment, the new citizen breaks loose from the restraints that kept him from involving in anti-social behavior.

This is the very moment when the transplanted individual starts to feel the cultural shock, a specific phenomenon for any type of migration, be it from a country to another or from rural to urban areas.

So, the outskirts neighborhood constitutes a liminal transitional space, a passage for specific groups from a status to another, towards a new cultural and social environment. The breaking up with the original environment creates a major problem that of loosing the initial identity and the necessity of its re-construction in the new environment. The individual will seek for a new identification reference points, spatial-temporal ones at first, then socio-cultural ones.

The massive mutation of population from the rural area also meant the dislocation of an ample cultural segment followed by its translation to a new social environment. It is hard to assume that the individual who left the village for the city has abandoned his cultural heritage to adopt a new cultural model. It is natural for the acculturation process to appear, this time between the rural and urban culture. The cultural systems in contact lead to the apparition of a interference culture, a hybrid one specific to the new space developed on the outskirts of the pre-industrial town. This culture is what we use to define through the sintagm 'neighborhood culture'.

Getting back to the hybrid individual's relationship with the society, we should say that their weakening modifies the type of social contact in as much as to annihilate it and to produce *anomie* or the disappearance of the norms. The new generation of the neighborhood tends to delimit its area, its territory, to transform it into a closed on precisely because of the imperative need to spatially delimit the anguish of the identity's loss. The individual belonging to the *neighborhood culture* builds himself his own identity by means of a violent reference to a fully chaotic reality of the social system. Making use of the vacuum background of this system or even of that one of an extremely slow evolution, the media promotes the imported model of the ghetto culture, of rap, techno, hip-hop culture, cultural model that perfectly suits the needs of self-identification of a whole generation.

It is, after all, difficult enough for the specialist when analyzing the *neighborhood culture* to discern whether we have to do with an artificial construction, an undertaken model or a happily 'marriage' of the two variants. Anyway, this cultural trend offers a solution under the circumstances in which it is extremely difficult to build yourself a social identity.

Therefore, the *neighborhood culture* does exist for each and every social system has its own cultural component part, just as the *neighborhood boy* does exist as the social actor of this system. "Mike Featherstone in his introduction to the collection *Global Culture* (1990) speculates about the possibility of a global culture, the existence of 'third cultures', and trans-societal cultural processes, all of which challenge lazy associations [...] of culture and territoriality. Globalizing processes have raised to the forefront of our thought experiences of borders, 'multi-culturalism' within a locality..."¹³.

The association we make with such hypothesis may seem more than far-fetched for the socio-cultural segment our study analysis. But let us 'read' the third culture as one formed, consciously or not, in-between two great cultures already well defined: the rural and the urban one. This might also become a point for discussion mainly if we really can talk about distinct urban and rural cultures in the case of Romania. We won't debate on it here. Instead of that we shall discuss about a pluralism of cultural segments and especially about the sub-culture understood as "a subdivision of a national culture, composed of a combination of factorable social situations such as class status, ethnic background, regional and rural or urban residence and religious affiliation, *but forming in their combination a functioning unit which has an integrated impact on the participant individuals*"¹⁴.

In its first phase this culture was dominated by the cultural implant brought by the rural emigrant from the origin environment. The second phase is dominated by the undertaken of a cultural model and its adaptation to the *neighborhood boy's* needs. The model will tend to gradually become, through successive transformations, an autochthonous specific to the neighborhood cultural type, a sub-culture.

Let us not forget another very important element. When the big cities influence the culture and the institutions of an entire society there are not any longer places which can be considered completely rural. In exchange many sociologists

talk about a rural-urban continuum where the urban features diminish according to the distance from the town and the rural ones according to the proximity to it.

The neighborhood cultural product, covering at the narrative level a very important segment of a reality characterized by chaos and by a crisis of the sphere of values, by an identity crisis, has been rapidly undertaken in the rural area too, area that is faced with the same problems at least at the level of the young generation who 'created' this product. The rural-urban continuum functions two-ways, the sub-culture proving itself to be for the moment a reliable element for both environments, vigorous enough because of the message it transmits.

NOTE

1. George Marcus, *Past, present and emergent identities: requirements for ethnographies of late twentieth-century modernity worldwide*, in Scott Lash and Jonathan Friedman (ed.) *Modernity and Identity*, Blackwell, 1992, p. 309.
2. Martin Albrow, John Eade, Jorg Durtschmidt and Neil Washbourne, *The impact of globalization on sociological concepts*, in John Eade (ed.), *Living the global city*, London, New York, 1997, p.29.
3. Johann P. Arnason, *Nationalism, Globalization and Modernity*, in Mike Featherstone (ed.) *Global Culture*, SAGE Publications, 1993, p. 224.
4. Martin Albrow, *The impact...*, p. 24.
5. Johann P. Arnason, *Nationalism, Globalization...*, p. 226
6. George Marcus, *Past, present...*, p. 315.
7. Apud Craig Calhoun (ed.), *Social Theory and the Politics of Identity*, Blackwell, 1994, p.13.
8. Johann P. Arnason, *Nationalism, Globalization...*, p. 225.
9. Arjun Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy in Modernity at Large*, Public Worlds, vol. I, University of Minnesota Press, p. 35.
10. An important thing to be mentioned here in order to make things easier to understand would be that the Romanian rural society of the 50's was still of a traditional type having all the major features of such a community. On the other hand the main Romanian towns, excepting maybe Bucharest, the capital, and few towns in Transilvania built up by the Sacks (the German ethnic minority) such as Sighisoara, Sibiu, Brasov, and by the Hungarians, like Cluj Napoca or Timisoara and which followed the western medieval model of a 'burg', the rest of the towns were in fact some sort of boroughs where the great boyars came to spend the winter. This is why we cannot talk about an urban culture in such boroughs that in fact were dominated by the same traditional culture maybe a bit adapted for the boyars cultural needs.
11. William Kornblum, *Sociology in a Changing world*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, 1988, p. 550.
12. Stanley Milgram, quoted in William Kornblum, *Sociology...*, p. 550.
13. Martin Albrow..., *The impact...*, p.28.
14. Ibidem, p. 26.

MENTALITĂȚI ȘI ATITUDINI RELIGIOASE

ALE SAȘILOR ȘI MAGHIARILOR

FAȚĂ DE PREOȚII ROMÂNI TRANSILVĂENI (SECOLELE XVIII-XX)

Alexandru OFRIM

Un domeniu important de studiu al istoriei mentalităților este cel al sentimentelor, atitudinilor și comportamentelor religioase. Complexitatea spațiului transilvan și bănățean oferă un bogat și fertil material de studiu pentru istoricul mentalităților, interesat de restituirea universului mental și de viață al oamenilor din societățile trecute, de descifrarea felului în care aceștia vedeau lumea înconjurătoare, se vedeau pe sine și pe ceilalți.

Având ca atribut complexitatea, pe toate palierele: etnic, cultural, religios, politic, social etc., Transilvania și Banatul reprezintă spații cu o fizionomie specifică, ceea ce a condus la particularități ale mentalului individual și colectiv. Avem de-a face aici cu populații de origini diverse, cu tradiții istorice, obiceiuri și moduri de viață diferite. Există, apoi, o diversitate confesională: celor două mari confesiuni, catolicismul și ortodoxia li se adaugă variantele reformei și contrareformei.

Comunicarea de față are în vedere un aspect mai puțin cercetat al interferențelor: și anume cele care au loc la nivelul religiozității populare. Este vorba despre imaginea și rolul preoților români în sensibilitatea colectivă și în credințele religioase ale maghiarilor și sașilor. Ne vom opri asupra acelor practici ale preoților români care au impresionat mentalul individual și colectiv nu numai al românilor ci și al celorlalte comunități etnice din Transilvania și Banat.

Bogdan Petriceicu Hașdeu nota următoarele în volumul al II-lea al *Cuventelor den bătrâni*: „În Transilvania, când i se năzare unui sas sau ungur că a intrat dracul într-însul, el nu trimite după preutul său confesional, ci aleargă în ruptul capului la popa românesc, uitând că este de altă lege⁴¹. Constatările privind „necontestabila autoritate a popei ardelean asupra dracului” i-au fost prilejuite de o scrisoare primită de la George Barițiu (datată 13 aprilie 1879).

În această epistolă, Barițiu îi comunica lui B. P. Hașdeu despre unii preoți din Transilvania care își creaseră o mare faimă în meșteșugul „scoaterii dracilor” și îi oferea câteva cazuri concrete. Astfel, pe la 1837, preotul ortodox Climente Popovici din Cristian (lângă Sibiu): „scosese draci din mai mulți sași, cari veneau la el cu convicțiunea că necuratul nu-i lăsa în pace, le ia puterile, nu-i suferă să se apropie de nevestele lor. Popa săsesc se plânse episcopului său, carele denunță cazul la guvern”. Guvernul l-a tras la răspundere pe episcopul ortodox Vasile Moga care: „chemă pe popa Climente și-i zise necăjit: Vezi, ticălosule ce mi-ai făcut cu scoaterea dracilor? Să dai scris că nu vei mai cuteza să scoți draci din sași! Bietul popă Climente se rugă de iertare și declară în scris cu jurământ că, de-ar ști el că au intrat o mie de draci în sași, nu va mai scoate nici unu din ei⁴².

La Brașov, Barițiu a fost martor timp de șase ani cât a locuit în casa preotului Vasile Greceanu, la faptul că numeroși sași din lumea bună a orașului solicitau ajutor pentru vindecare: „am avut destule ocazii de a vedea cum veneau la el sași și mai ales săsoaice, chiar din burghezie, ca să-i vindece prin rugăciuni, pe ei sau pe vreun membru al familiei, căci nici un medic nu le poate ajuta, boala fiind de la diavol. Aceiași sași sau săsoaice da și liturghii; unii cereau să li se facă și maslu cu 5 sau 7 popi, firește pe ascuns, ca să nu afle preuții săsești. Popa Vasile se apăra, refuza, dar nu se putea să scape⁴³. Remarcăm faptul că avem de-a face cu asemenea credințe și în rândul populației urbane.

La Sibiu, ne spune Barițiu, era un avocat maghiar ale cărui fete sufereau de o boală pe care nici doctorii de la Viena nu au putut-o vindeca: „În fine, părinții, auzind că exorcismele popilor români – *olah popak* – vindecă, se duseră pe ascuns la parohul greco-catolic Antonie Veștemeanu ca să le cetească, ba dederă și liturghii. Ambele domnișoare s-au vindecat perfect; una e deja măritată, cealaltă e voinică ca un grenadir⁴⁴.

Parohul Alipiu Blașanu din Blaj era asaltat de sașii care solicitau slujbe și cetanii pentru vindecare. Acesta îl poftea afară, spunându-le: „Mergeți la popa vost, că e om cu minte și de treabă, Dumnezeu îl ascultă și pe el, numai voi să aveți credință. Sașii însă, năcăjiți sârmanii de boala lor cea de la diavol, nu-l slăbesc, ci-i replică cam așa: Bun e popa al nost, domnule porintie, da n-are ce-i trebui. – Bine, ce să aibă, voi să aveți credință! – Nu așa, domnule porintie: popa al nost nu are cruce se sporie pe dracu, nu are cu ce face fum să fugă dracul, nu știe rugăciunile potrivă de drac⁴. Așadar, simplitatea extremă a cultului protestant nu oferea credincioșilor sași suficiente „arme“ în lupta cu diavolul: crucea, tămâia, *Rugăciunile Marelui Vasile*.

Un alt caz relatat de Barițiu este cel al preotului ortodox Moldovanu, din comuna Sânmihai de lângă Turda, preot vestit pentru vindecările prin intermediul rugăciunilor. Numeroși maghiari calvini și antitrinitarieni mergeau pe ascuns pentru a solicita serviciile acestuia, până când, în anul 1876, ziarele maghiare din Cluj au cerut anchetarea și condamnarea preotului. George Barițiu i-a luat energic apărarea în *Gazeta Transilvaniei* și astfel, procesul nu a mai fost intentat. Oricum, comentează Barițiu: „de aici înainte popa Moldovanu va zice și el, imitând pe popa Climente de la Cristian, că nu va mai scoate draci din unguri și unguroaice⁵”.

Pentru a ne face o imagine asupra dimensiunii fenomenului, putem lua ca punct de plecare și presa maghiară transilvăneană de la sfârșitul secolului al XIX-lea, care relata frecvent despre vindecările miraculoase săvârșite de preoții români. De exemplu, articolul lui Dosza Endre, *A popak*, în „Kolozsvár“, nr. 109 din 1888, dă cazuri concrete și nume de preoți din comitatele Solnoc-Dobâca și Mureș, renumiți prin cetaniile lor pentru „scoaterea diavolului“, vindecarea diverselor boli, găsirea obiectelor furate și alungarea greierilor din case. Un alt articol semnat de Nagy Istvan în ziarul clujen *Magyar Polgar* (nr. 15, 1888), *A roman népéletből (Din viața poporului român)* relatează despre aceleași practici ale unor preoți români din comitatul Turda-Arieș.

Cărturarul bănățean Simeon Manguia (1831–1890) în studiul său *De metafisica magică a credinței, imaginațiunei și a rugăciunei*, face ample referiri la practica exorcismului, întemeindu-se pe tradiția biblică, pe scrierile patristice, pe practicile bisericii romano-catolice și ale celei ortodoxe. În acest context, el observa că: „Un mare principiu fiziologico-psicologic există în credința poporului român, cum că atunci când oricare om este dat de rău și pentru secătatea și slăbiciunea simțită la inima sa, nu se poate însănătoșia cu medicina din apoteca (farmacie – n.n.) și alte mijloace, atunci trebuie să-și facă «pre-întărire», adică trebuie să se ducă la un preo cu leac să-l cetească, să facă rugăciuni pentru el contra datului de rău sau să se ducă la descântătoarea cu leac ca să-i descante pentru întărirea sufletului⁶”.

În continuarea expunerii sale, Manguia ne oferă o listă de „preoți cu leac“ care se bucurau de o mare faimă în Banat: preotul Teodosiu Miescu din Buziaș, la care veneau pentru „cetanie“ și germani romano-catolici, consistoriul catolic intentându-i un proces pentru aceasta; preotul Paul Botoșiu din Cuvin, la casa căruia în fiecare zi de miercuri și vineri era solicitat de români, sârbi, bulgari, germani pentru îndepărtarea vrăjilor și a duhurilor necurate prin „cetanie“; preoții Ioan Popovici din Petrilova, Fizeșanu din Toracu, Ioan Sârbu din Bănia, Ioan Suica din Broșteni.

Folcloristul Arthur Gorovei amintește în lucrarea sa *Descânțele românilor* că: „Eu însumi, în anul acesta (1930) am cunoscut, la Sibiu, un preot român, cu mulți clienți printre sași, care vin la el pentru a le face rugăciuni contra lucrării diavolești⁷. Tot Gorovei citează o lucrare a cărturarului sas Friederich Müller, *Siebenbürgische Sagen* (Brașov, 1857) care spunea despre proții români că: „Preoții lor apar deseori în legendele săsești ca exorciști“.

În romanul memorialistic *Luntrea lui Caron* al lui Lucian Blaga, există un personaj: preotul Vasile Olteanu din Cluj. După instaurarea regimului comunist, fiind scos din preoție din motive politice, își găsește o nouă ocupație: aceea de brodnic pe râul Mureș. Următorul dialog între autor și popa Vasile este interesant pentru cercetarea noastră: „«Am venit să-mi citești din psaltire, Vasile! Am auzit că te pricepi. Aș avea mare nevoie, căci sunt la mare încurcătură cu vremurile astea!», îi spun popii (...). «Dacă vrei îți ghicesc», răspunde popa (...). «Îți ghicesc, cu toate că nu-mi prea merge cu intelectualii. Ghicitul ăsta e pentru oameni simpli. La Cluj, cât am trăit sub ocupație ungurească, veneau la mine târgoveți, bărbați și femei, mai vârtos calvini, ca să le ghicesc din psaltire, dar și pentru felurite slujbe. Știi, calvinii, raționaliști cum sunt, caută pentru asemenea treburi, puse la ei sub opreliște, îndeosebi preoți români, răsăriteni, pe care ei și-i închipuie înzestrați cu daruri de taină. Cu totul în afară de slujbe, de magie și molitvelnic, nu pot trăi nici ei. N-am refuzat niciodată să împlinesc poftele oamenilor. Le ghiceam din psaltire și le făceam slujbe la dorință, de toate împrejurările. Îmi făcusem vad, căci vorba sfântului Pavel: de la altar trebuie să trăiască preotul⁸”.

În concluzie, ni se spune în aceste relatări despre faptul că unor preoți români ortodocși sau uniți li se atribuiau puteri miraculoase în îndepărtarea duhurilor necurate și redarea sănătății persoanelor afectate de acestea. Pentru înțelegerea fenomenului este necesar să facem o incursiune în universul mental al omului tradițional.

Dominați de un profund sentiment de insecuritate, de frici reale sau imaginare omniprezente, locuitorii satelor transilvane împărțeau neliniști și angoase specifice societăților agrare. Omul culturii tradiționale trăia într-o lume pe care nu o putea controla, lume populată de forțe ale răului, de ființe demonice, cauzatoare de maleficii, de boli și de moarte.

Boala oamenilor și a animalelor, lipsa de roade a ogorului și a grădinii nu erau „naturale“ pentru țăran. El vedea aici o intervenție divină (ca o corecție pe care Dumnezeu o aplică pentru păcatele omului), dar mai ales acțiunea unor agenți malefici. În comunitatea tradițională exista credința în forța excepțională a unor persoane (în special femei în vârstă) de a face rău, de a trimite boala sau chiar moartea asupra cuiva, să ia „mana“ ogoarelor și să fure laptele vitelor.

În general, în societățile tradiționale concepția despre rău este persecutivă: boala, nefericirea, eșecul personal vine de la altcineva, este trimis de o rudă, de un vecin pizmaș etc. Atunci când cineva simțea o stare de disconfort psihic sau somatic, când nu-i mergeau bine treburile în gospodărie, dacă nu avea noroc în dragoste („legarea” căsătoriilor la fete), punea aceste stări de fapt pe seama duhurilor necurate trimise ca urmare a unor acțiuni vrăjitorești („făcături”).

Credința în farmece și vrăji, atât de răspândită (chiar și astăzi!) în satul românesc tradițional, nu poate fi explicată decât în contextul relațiilor umane din interiorul comunității. Vecinul de casă sau de țărină, o rudă apropiată, un consătean, mânați de invidie sau de o răzbunare personală, sunt potențialii dezlănțuitori ai forțelor malefice. Dirijarea maleficiilor putea fi făcută de către aceste persoane, dar, de cele mai multe ori, se recurgea la intermediari, la bătrânele recunoscute în comunitate ca având puteri vrăjitorești.

Remediul era unul singur: apelul fie la procedeele magiei demestice, fie la o altă vrăjitoare pentru a „desface” vraja prin intermediul descântecului.

După ce a încercat toate remediile, atunci când se găsea dezarmat și învins în lupta sa cu presupusul supranatural malefic, când necazurile se abăteau asupra gospodăriei sale, omul tradițional își sacrifica mai multe zile de lucru și mergea în satul vecin sau mai departe, în căutarea unui personal mult mai puternic decât babele descântătoare și ghicitoare: la preotul vestit pentru puterile sale tămăduitoare.

De-a lungul secolelor, în toate societățile, puterea asupra corpului aparținea domeniului sacralui, iar medicina a fost practică de sacerdoți. În Evul Mediu toată știința medicală s-a concentrat inițial în mănăstiri. Boala era considerată ca o pedeapsă de la Dumnezeu, dată celor păcătoși. Dumnezeu, care L-a creat pe om, nu îngăduie totuși ca diavolul să distrugă Creația sa. De aceea, el protejează pe om punând bariere acțiunii malefice a diavolului. Ortodocșii cred că Taina Sf. Maslu poate, în anumite cazuri, să-l scoate pe bolnav de pe patul morții; pocăința și rugăciunea pot vindeca de o manieră vizibilă atât sufletul cât și corpul.

În comunitatea tradițională, mai mult decât astăzi, preotul – prin harul său și prin cuvântul Scripturii – era o prezență de neînlăcuit. Dintre puterile care-i sunt conferite de sacerdoțiu, acela al intercesiunii era privit ca fiind cel mai eficace. Dacă preotul putea interveni și media pentru vindecarea, mântuirea sufletului, atunci la fel de bine putea face același lucru și pentru vindecarea trupului.

Religia, biserica, sacerdoții erau privite ca depozitarele unor puteri supranaturale, care puteau fi solicitate de credincioși în vederea unui ajutor practic, erau o speranță pentru depășirea greutăților vieții, a grijilor cotidiene. În jurul bisericii, a ritualului, a obiectelor sfinte și a preoților – ca mediatori între om și Divinitate – a apărut un întreg univers de credințe care privesc viața omului, boala, vindecarea, moartea etc.

Oamenii bisericii au avut un rol important în aceste practici și credințe. Faptul ne apare firesc, de vreme ce mult timp ei au fost aproape singurii care dețineau știința scrierii și a cititului. Apoi, clerul de jos împărțea aceeași mentalitate comună cu enoriașii. Preoții nu puteau să se sustragă presiunii culturii tradiționale, atitudinilor și comportamentelor, obiceiurilor și credințelor existente în rândul celor din care făceau și ei parte. Clerul de jos a fost întotdeauna mai aproape de oamenii din parohia lor decât au putut fi ierarhii bisericii – acei oameni învățați, cu o solidă cultură teologică.

Potrivit mentalității tradiționale, boala era o prezență străină în corpul bolnavului, fiind cauzată de duhuri necurate. Aceste duhuri puteau fi alungate prin îndeplinirea unor ritualuri de exorcizare. Biserica ortodoxă a admis exorcismul, văzând în acesta manifestarea puterii directe a Duhului Sfânt, a harului care se manifestă prin anumite persoane⁹. Preotul este recunoscut ca purtător al unei puteri sacre, a cărei intervenție produce efecte benefice, purifică, vindecă. El are, în cele din urmă, responsabilități în lupta cu diavolul, este omul care, prin vocația sa, intră zi de zi în contact cu lumea nevăzută. Prin harul său, el poate să poruncească duhurilor necurate, să le înfricoșeze și să le alunge.¹⁰ Iisus însuși a fost un exorcist, alungarea demonilor fiind unul dintre semnele mântuirii pe care El o aduce. Textele liturgice, literatura patristică, scrierile hagiografice, cărțile de rugăciuni, scrierile apocrife – conțin numeroase referințe la puterea credinței și a simbolurilor religioase în lupta cu demonii. Semnul Sfintei Cruci, agheasma, icoanele făcătoare de minuni, moaștele sfinților, rugăciunile și citirea din textele sacre alungă demonii și vindecă bolile pricinuite de aceștia.

Recurgerea la aceste obiecte și simboluri religioase este motivată prin prestigiul sacralui, care potrivit mentalității tradiționale, oferă protecție în fața imprevizibilelor pericole care pândeau viața oamenilor, asigură vindecarea și alinarea suferințelor. În Biserica Ortodoxă este recunoscut rolul terapiei duhovnicești – citirea unor cărți bisericești, în special *Psaltirea* fiind impusă de duhovnici ca remediu spiritual de vindecare a sufletului, dar și a trupului. Citirea *Psaltirii* – carte de canon – este un mijloc de curățire sufletească și căință. Când Cartea Sfântă este citită, ea are o eficacitate supranaturală conferită tocmai de conținutul ei. În actualizarea prin lectură, puterile taumatice se propagă de la conținut spre conținător (cartea ca obiect) și de aici la cel care solicită tămăduirea.

„Cititul” în biserică, pe capul bolnavilor, este atestat și în documentele transilvane și bănățene. Pe temeiul legislației sanitare introduse la sfârșitul secolului al XVIII-lea de către împăratul Iosif al II-lea, au fost luate unele măsuri de combatere a epidemiilor. În acest sens, a fost interzisă în Transilvania, printr-o ordonanță din 1787, practica aducerii bolnavilor la biserică pentru a li se citi pentru vindecare de către preoți: „De acum înainte, la cei de legea grecească, uniți și neuniți, obiceiurile de a aduce betegi la biserică, a le face rugăciuni, a trece cu darurile preste ei și mai ales *pre cap a le ceti Evanghelia* (s.n.) să se strice, și aceste rele obiceiuri deobște oprite să se vestească cu această înțelegere.”¹¹ Episcopul de Vârșet cerea printr-o circulară (1787) adresată preoților români din regiunea grănicerească a Banatului ca: „de acum înainte după obiceiul ce au fost până acum, cei betegi în biserică să nu aducă și acolo peste ei obicinuitele

rugăciuni să nu citească, din aceste pricini pentru că mulți, fiind îngrețați cu beteșug lipitoriu și pre alți oameni ce vor fi în biserică poate să treacă.”¹²

Încercarea de a supune duhurile necurate prin cuvânt a dus la apariția unor formule consacrate, a unor rugăciuni speciale. Cel mai vechi exorcism cunoscut la noi datează de pe la 1500, când un preot român a scris o rugăciune pentru scoaterea dracului, în slavonă, tradusă ulterior de popa Grigore din Măhaciu.¹³ Cel mai vechi text tipărit, care conține exorcisme, este un *Molitvelnic* din 1650 unde găsim trei rugăciuni: *Molitvă casei când are vreo supărare de drăcii, farmece și făpturi drăcești, Rânduiala cu rugăciune pentru cei ce se tulbură de duhuri necurate și bântuiesc. Rugăciunile, adică blestemele Marelui Vasile către cei ce pățimesc de diavoli și la toată neputința.*¹⁴ Cel mai cunoscut exorcism al bisericii răsăritene sunt aceste rugăciuni ale Sfântului Vasile cel Mare. Prin ele, diavolul este blestemat, arătându-se toate însușirile și modalitățile prin care acesta lucrează împotriva oamenilor.

Rugăciunile Sfântului Vasile sunt citite mai ales celor „îndrăciți” – posedați, alienați mintal sau epileptici. Dacă în mentalul popular, bolile aveau sorginte diavolească, atunci cu atât mai mult bolile nervoase, prin tabloul lor clinic, erau considerate ca fiind manifestări ale diavolului, care „muncește” înfricoșător pe bolnav. Posesia diabolică se producea atunci când Satana intră într-un corp uman și își impune voința asupra sufletului acestuia. Singurul remediu este exorcismul prin care demonul este alungat din corpul pe care a pus stăpânire. Iată de ce diavolul nu putea fi scos decât cu slujbe, cu rugăciunile citite de preoți sau călugări, folosirea moaștelor, a icoanelor făcătoare de minuni, stropirea cu aghiazmă.

Credincioșii solicită citirea *Rugăciunilor Marelui Vasile* nu numai în aceste cazuri excepționale ale posedării demonice directe ci și pentru înlăturarea piedicilor sau necazurilor din viața lor, care sunt considerate tot lucrări ale diavolului, prin intermediul farmecelor ce i s-au trimis de către dușmani. În *Molitvelnic* este prevăzută „Rânduiala care se face la casa sau locul ce sunt supărate de farmece sau de descânțece”: cel ce dorește să i se citească aceste molitve, trebuie să postească în ziua aceea, să facă acte de milostenie, să se măturisească și să se roage lui Dumnezeu. În rugăciunea care se citește de către preot, diavolul este blestemat: „Precum se stinge focul, să se stingă și cum se topește ceara de fața focului, așa să piară diavolii cei fermecători și descântători de la fața lui Dumnezeu.”¹⁵

Aceste slujbe (ieurgii) oficiate de preoții români și având ca scop scoaterea și curățirea credincioșilor de sub influența puterilor demonice, au impresionat profund mentalul colectiv, ducând la întărirea sentimentului de securitate a oamenilor. Preoții exorcizau necunoscutul, îndepărtau angoasa, neliniștea, fiind de un real ajutor psihologic celor aflați în suferință sau necaz. Am văzut că nu numai românii ci și maghiarii și sașii erau tentați să apeleze la aceste forme religioase de alungare a bolilor și a nenorocirilor. Funcționează aici legile unei psihologii colective care eludează rigurile dogmei propovăduite de religia normativă, oficială și care – iată – duce la traversarea frontierelor dintre confesiuni. Credincioșii reformați sau romano-catolici încalcă prescripțiile canonice, văzând în practicile preoților români o cale de salvare, o intervenție benefică în viața lor personală.

În fața neputinței, a enigmei intolerabile a bolii, a non-sensului acesteia și în absența unei salvări din partea medicinei, apartenența confesională nu mai funcționează rigid, evadează din modelul canonic.

Avem aici două discursuri care interferează: cel al elitelor clericale – de respingere și de delimitare clară, în timp ce la nivelul maselor anonime a mirenilor se face abstracție de orice diferență doctrinară, dogmatică. Dimpotrivă, elementele de diferențiere ale cultului ortodox (crucea, cădelnița cu tămâie, rugăciunile specifice, „cetania”) sunt văzute de către credincioșii maghiari sau sași ca elementele care garantează eficiența actelor de vindecare. Așadar, are loc o întâlnire pe terenul mentalităților religioase, a sentimentelor și a atitudinilor general umane, dincolo de diferențele etnice, confesionale, sociale etc. Aceste realități ale vieții rurale și urbane transilvănene demonstrează o dată în plus multiplele interferențe care s-au produs în acest spațiu, nenumărate punți de cunoaștere și apropiere între români și celelalte comunități etnice.

Cercetarea acestor fenomene este departe de a fi încheiată, datorită faptului că ele persistă și în contemporaneitate. Rezistând presiunilor de tot felul, practic ca și cele descrise mai sus s-au perpetuat până în zilele noastre și chiar au dimensiuni de nebănuir în ultimul deceniu. Și astăzi există preoți renumiți pentru harul lor vindecător, la ușa cărora se prindă mulțimi de oameni aflați în suferință. O cercetare recentă (din 1996) a universitarului clujean Keszeg Vilmos, *Preotul ortodox român și mitologia sa în folclorul maghiar transilvănean*¹⁶ ne confirmă faptul că numeroși credincioși maghiari se numără printre cei veniți să solicite ajutor de la preoții români.

În concluzie, putem afirma că avansând în cercetarea acestor aspecte, se pot descoperi nebănuite fire care au legat și leagă în continuare oamenii din spațiul transilvan, spațiu ce are uneori, falsă reputație a unei reciproce intoleranțe.

RELIGIOUS OUTLOOKS AND ATTITUDES OF MAGYARS AND SAXONS TOWARDS ROMANIAN PRIESTS LIVING IN TRANSYLVANIA (THE XVIIITH – THE XIXTH CENTURIES)

The essay shows a less researched aspect of collisions, that is at the level of popular religiosity, between the image and role of the Romanian priests and the collective sensibility and religious convictions of Magyars and saxons.

NOTE

1. *Op. cit.*, ediție îngrijită de G. Mihăilă, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1984, p. 142.
2. *Ibidem*, p. 143.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*.
6. În *Călindariul julianu, gregorianu și poporalu român*, Biserica Albă, 1883, p. 37.
7. În vol. *Literatură populară*, II, ediție îngrijită de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, p. 57.
8. Ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Humanitas, 1990, p. 222.
9. Vezi Jean-Claude Larchet, *Teologia bolii*, Sibiu, 1997, p. 97–104.
10. Vezi pr. Vasile Coman, *Exorciștii în dreptul bisericesc*, Brașov, 1945.
11. G. Brătescu, *Grija pentru sănătate. Primele tipărituri de interes medical în limba română (1521–1820)*, p. 46–47; Aurel Răduțiu, Ladislau Gyemant, *Repertoriul actelor oficiale privind Trasilvania tipărite în limba română 1701–1847*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 166.
12. I. Galfy, E. Băcilă, *Date antiepidemice în circularele episcopoești din regiunea grănicerească bănățeană (1784–1855)*, în vol. *Din istoria luptei antiepidemice în România*, sub red. G. Brătescu, București, Editura Medicală, 1972, p. 176.
13. B.P. Hasdeu, *Op. cit.*, vol. II, p. 142–144.
14. Arthur Gorovei, *Op. cit.*, p. 39.
15. *Molitvelnic*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1971, p. 334–336.
16. *A roman pap és hiedelemköre a mezöségi folklórban*, în „Ethnographia“, 1996, nr. 1–2, p. 335–369.

RECOMANDĂRI UNESCO

PENTRU OCROTIREA CULTURII TRADIȚIONALE ȘI A FOLCLORULUI

Adoptate de sesiunea a 25-a Paris, la 19 noiembrie 1989

A 25-a Adunare Generală UNESCO, care a avut loc la Paris între 17 octombrie și 16 noiembrie:

- *luând în considerare* că folclorul face parte din moștenirea universală a omenirii, și că acesta este un mijloc eficace în reducerea distanței dintre diferitele popoare și grupări sociale, respectiv a validării identității acestora;
- *accentuând* însemnătatea socială, culturală și politică a acestuia, rolul său în istoria popoarelor, precum și rolul lui în cultura contemporană;
- *subliniind* importanța și rolul specific al folclorului, ca parte integrantă a moștenirii culturale și a celei existente;
- *recunoscând* vulnerabilitatea extrem de pronunțată a formelor tradiționale ale folclorului, cu precădere privind tradiția orală, și pericolele amenințătoare de diferite proveniențe;
- *relevând* că în fiecare țară trebuie recunoscut rolul folclorului și pericolele amenințătoare de diferite proveniențe;
- *considerând* că în procesul de păstrare a folclorului guvernele trebuie să îndeplinească un rol hotărâtor, și că acestea ar trebui să acționeze pe cât posibil de urgent;
- *aducând decizia* – la a 24 sesiune – că, conform paragrafului al 4-lea, punctul IV al Constituției, ar trebui să se adopte o recomandare pentru țările membre vizând apărarea folclorului.

La 19 noiembrie 1989, a fost *adoptată* actuala Recomandare:

Adunarea Generală recomandă ca țările membre, în vederea ocrotirii folclorului, ar trebui să ia următoarele măsuri, folosindu-se de orice posibilități juridice, considerate necesare, sau de alte circumstanțe care sunt în deplin acord cu practica constituțională a tuturor țărilor, și care ar prevala pe teritoriul țării respective principiile și luările de măsuri definite în această Recomandare.

Adunarea Generală indică țărilor membre să atragă atenția asupra acestei Recomandări acelor autorități, ministere și corporații care răspund de treburile legate de ocrotirea folclorului, inclusiv atenția diferitelor organisme și instituții internaționale în competența cărora intră ocrotirea folclorului.

Adunarea Generală recomandă ca țările membre – la un termen stabilit și într-un mod similar – să prezinte rapoarte în fața acestui Organ cu privire la activitatea de validare a prezentei Recomandări.

A. Definiția folclorului

Sub aspectul prezentei Recomandări folclorul (sau cultura tradițională și populară) este totalitatea creațiilor bazate pe tradiție ale unei comunități culturale care se manifestă printr-un grup sau individ, și care sesizează exigențele comunității, încât acestea oglindesc identitatea culturală și socială a acesteia; modelele și valorile acestora se păstrează și se răspândesc prin grai viu, prin imitare sau pe altă cale. Genurile sale, printre altele, sunt limba, literatura, muzica, dansul, jocurile, mitologia, riturile, obiceiurile, manufactura, arhitectura și alte arte.

B. Definirea folclorului

Folclorul, ca una dintre formele de exprimare culturală, trebuie păstrat pentru acele grupări (familiale, profesionale, naționale, regionale, religioase, etnice etc.) a căror identitate o păstrează, global, național, regional și internațional pentru ca:

- a) să ia naștere o rețea națională cu preocupări folclorice, care să se încadreze în sistemul instituțiilor folclorice regionale și globale;
- b) prin manuale, îndrumări de culegere, cataloage-model etc. să întocmească metoda de identificare și de înregistrare (culegere, catalogare, transcriere) sau să dezvolte sistemele deja existente de acest tip, ținându-se cont de exigența coordonării acestora;
- c) să stimuleze crearea tipologiei folclorice standardizate cu următoarele mijloace: (I) circumscrierea generală a folclorului pentru uz mondial; (II) catalogul cuprinzător al folclorului; (III) clasificările regionale ale folclorului, îndeosebi „proiecte-pilot” la fața locului.

C. Conservarea folclorului

Conservarea se ocupă de documentarea privind tradițiile populare, iar scopul ei este – independent de cercetarea sau evoluția acestor tradiții practicate – ca să furnizeze o gamă de date cercetătorului și păstrătorului de tradiții, care apoi le va da puterea să înțeleagă procesul de schimbare a tradițiilor. Dat fiind că folclorul viu, mulțumită caracterului său dezvoltat, nu întotdeauna poate fi păzit în mod direct, ar trebui ocrotite formele palpabil stabilite ale folclorului.

În acest scop țările membre:

- a) ar trebui să se înființeze astfel de arhive unde folclorul adunat ar putea fi depozitat în mod convenabil și ar putea fi cercetat;
- b) în scop de prestație publică, ar trebui să-și înființeze un birou central pe țară (catalogare centrală, difuzarea informațiilor cu privire la materialele folclorice, directivele activităților folclorice, inclusiv aspectele sale de păstrare);
- c) în cadrul muzeelor existente ar trebui să se formeze secții de folclor, unde să fie expuse creațiile culturale tradiționale și populare;
- d) trebuie să se asigure prioritate prezentării culturii tradiționale și populare, care accentuează aspectele vii sau vechi ale acestei culturi (prezentând ambianța, modalitățile de viață, precum și creațiile propriu-zise, deprinderea și tehnica de specialitate);
- e) ar trebui creată armonia dintre metodele de culegere și cele de arhivare;
- f) specialiștii în culegere, în arhivare, în munca de documentare și alți experți ar trebui antrenați în păstrarea folclorului, începând cu munca de conservare până la cea de analiză științifică;
- g) pentru mai multă siguranță, din toate materialele folclorice ar trebui să se facă copii, duplicate din care ar trebui să primească și instituțiile regionale, garantând astfel, accesul la aceste materiale pentru comunitățile culturale în cauză.

D. Păstrarea folclorului

Păstrarea se referă la tradițiile populare, precum și la transmitătorii acestora, luând în considerare că fiecare popor are drept la propria sa cultură și că insistența față de această cultură adesea este slăbită de influența „industrializată” furnizată de mass-media. Trebuie luate măsuri spre garantarea sprijinirii statale și economice a culturii populare, atât în sânul comunității în care a luat naștere, cât și în afara acesteia.

În acest scop țările membre:

- a) trebuie să planifice și, atât în programele oficiale, cât și în cele extrașcolare, trebuie să introducă predarea și însușirea folclorului în așa fel încât să capete un accent distinct în sensul lui mai larg, care nu ia în considerare doar cultura rurală, respectiv pe cea provincială, ci și pe cea creată de diferitele substraturi sociale, de reprezentanții diferitelor domenii de activitate, de instituții etc., prin care se asigură diversitatea culturală și înțelegerea reciprocă a diferitelor ideologii, îndeosebi a celor care nu se reflectă în cultura dominantă;
- b) pentru diferitele comunități culturale trebuie asigurat dreptul accesibilității la propriul său folclor prin sprijinirea activităților din domeniul documentării, al arhivării, al studierii etc., precum și prin ajutorarea exersării tradițiilor;
- c) pe un temei inter-disciplinar trebuie înființat un Consiliu Național de Folclor sau un institut coordonator de acest tip, în care să capete reprezentanță diferitele grupări cointerestate;
- d) trebuie să li se acorde grijă atât morală, cât și materială acelor persoane civile și instituțiilor care studiază, popularizează sau cultivă unele domenii ale folclorului;
- e) trebuie asigurată cercetarea științifică indispensabilă păstrării folclorului.

E. Propagarea folclorului

Trebuie atrasă atenția oamenilor asupra folclorului ca o componentă importantă a identității culturale. Pentru promovarea propagării corecte țările membre:

a) trebuie să stimuleze organizarea unor evenimente – târguri, festivaluri, filme, expoziții, seminare, simpozioane, ateliere, cursuri, congrese etc. – naționale, regionale și internaționale;

b) trebuie să insiste ca presa, editurile, emisiunile radio și televiziune și alte medii naționale și regionale să asigure spațiu mai larg folclorului. Să sprijine bugetar această activitate, să angajeze folcloriști în aceste instituții, să asigure arhivarea și propagarea potrivită materialelor adunate de mijloacele de comunicare publică, și să înființeze secții folclorice în aceste instituții;

c) trebuie stimulate regiunile respective, unitățile administrative, asociațiile și alte grupări care se ocupă de folclorul ca, în scopul încurajării și coordonării activităților folclorice din regiune, să se înființeze locuri de muncă cu normă întreagă pentru specialiști în folcloristică;

d) trebuie să sprijine, pe de o parte, instituțiile deja existente, pe de altă parte, cele în curs de înființare cu profil de pregătire a unor materiale instructiv-educative, ca de exemplu filme video înregistrate recent pe teren, și trebuie să promoveze folosirea acestora în școli, în muzeele etnografice, la festivalurile și expozițiile folclorice naționale și regionale;

e) prin centre de documentare, biblioteci, muzee, arhive, precum și prin reviste și periodice folclorice de specialitate trebuie asigurată accesibilitatea informațiilor privitoare la folclor;

g) trebuie să stimuleze ca societatea științifică internațională să adopte elaborarea unui cod etic care ar asigura abordarea și respectarea în măsură corespunzătoare a culturilor tradiționale.

F. Protecția folclorului

Folclorul, fie că înseamnă manifestări ale creativității spirituale individuale, fie că este vorba de creații colective, el este demn de protecția inspirată a produselor spirituale. Această ocrotire a devenit un mijloc indispensabil al sprijinului în dezvoltarea continuă, în menținerea și în propagarea manifestărilor menționate atât în cadru național, cât și în afara acestuia – fără prejudicierea intereselor care se leagă de acestea.

Dacă am face abstracție de „aspectele proprietății spirituale“ ale ocrotirii manifestărilor folclorice, și atunci, există o seamă de categorii juridice de care se bucură, prin care și în viitor vor fi protejate în centrele etnografice de documentare și în arhive.

În acest interes țările membre:

a) *în corelația punctelor de vedere asupra „proprietății spirituale“:*

Trebuie atrasă atenția autorităților competente asupra importanței activității a UNESCO și a WIPO în corelație cu proprietatea spirituală:

b) *în privința celorlalte drepturi aparținătoare:*

I) trebuie apărat informatorul ca transmitător al tradițiilor (protecția vieții private și a informațiilor intime);

II) trebuie apărat interesele culegătorului cu garantarea că materialul înregistrat va fi adunat și păstrat în arhive în mod corespunzător, și metodologic bine chibzuit;

III) trebuie să facă demersurile necesare pentru a împiedica ca materialul adunat – fie că intenționat, fie că întâmplător – să fie folosit în mod nepotrivit;

IV) trebuie să recunoască responsabilitatea arhivelor în supravegherea utilizării materialelor adunate.

G. Colaborare internațională

Evidențiind exigența extinderii colaborării culturale și a schimburilor internaționale, îndeosebi prin unificarea surselor de forțe umane și materiale, precum și în interesul realizării programelor de dezvoltare și de înviorare a folclorului, dar și pentru ca experții dintr-o țară membră să poată face cercetări în altă țară, la fel, membră, țările membre:

a) trebuie să colaboreze cu asociațiile, instituțiile și organisme regionale și internaționale;

b) trebuie să conlucreze în domeniile cunoașterii propagării și ocrotirii folclorului, îndeosebi:

I) prin schimbul de informații de tot genul, inclusiv schimbul de publicații științifice și tehnice;

II) prin pregătirea oamenilor de specialitate, prin acordarea și asigurarea cheltuielilor de transport, prin trimiterea și primirea personalului științific și tehnic, respectiv prin montarea echipamentului asigurat;

III) prin sprijinirea reciprocă a proiectelor bi- și multilaterale în domeniul documentării folclorului contemporan;

IV) prin organizarea unor reuniuni ale experților – și ale unor comunități de lucru – specializați într-o anumită temă, îndeosebi în domeniile clarificării și catalogării datelor etnografice și a manifestărilor acestora, precum și pe terenul metodelor de cercetare și procedee moderne;

c) trebuie să colaboreze într-o strânsă legătură pentru ca să li se asigure, pe plan internațional, diferitelor părți cointeresate (comunități, persoane juridice sau naturale) sprijin material, moral sau așa-numitul „drept-anturaj“, care provin din cercetarea, formarea, compunerea, prezentarea, înregistrarea și/sau din propagarea folclorului;

d) acele țări membre pe teritoriul cărora se efectuează cercetări trebuie să asigure dreptul accesibilității la toate copiile documentelor, înregistrărilor, filmelor video, filmelor și a altor materiale din țara respectivă;

e) trebuie să se abțină de la orice faptă care ar avea ca urmare deteriorarea materialelor folclorice, respective care ar periclita valoarea acestora, sau care ar împiedica propagarea ori utilizarea acestora, fie că aceste materiale se găsesc pe teren propriu, fie că ele se află în altă țară.

ADSORBȚIA – FENOMEN COMPLEX ÎN TRATAMENTELE CHIMICE CURATIVE LA BUNURILE CULTURALE DIN LEMN

Oana ȘERBAN, Constantin ȘERBAN, Siminică BĂLUȘ

Tratamentele curative de natură chimică sunt din punct de vedere fizico-chimic cele mai complexe metode de combatere a factorilor biologici distructivi ce degradează bunurile culturale.

De regulă biocidul în stare gazoasă se introduce într-un flux constant de substanță printr-un punct al depozitului și datorită apariției gradientului de concentrație se produce fenomenul de difuzie. Durata difuziei este în funcție de cantitatea totală de biocid necesară tratamentului curativ cerut de spațiul în care sunt depozitate bunurile, de timpul necesar introducerii cantității totale de biocid fără a crea condițiile propice apariției fenomenelor secundare cum ar fi: autoaprinderea, exploziile. Rolul fenomenului de difuzie este de a uniformiza concentrația de biocid în spațiul respectiv în cazul când biocidul are aceeași densitate ca a aerului, în caz contrar, când densitatea biocidului este mai mare ca a aerului, acesta se depune la nivelul pardoselii depozitului, iar când densitatea biocidului este mai mică decât a aerului el se va depozita la nivelul tavanului. Pentru a îndepărta aceste fenomene de depozitare, de separare a biocidului față de aer, în spațiul supus tratamentului curativ se introduce un ventilator care va produce curenți artificiali în spațiul respectiv pentru a uniformiza distribuția biocidului în tot volumul. Timpul de funcționare a ventilatorului este egal cu timpul de expunere a bunurilor la biocidul utilizat.

Sunt rare cazurile când biocidul gazos se introduce într-un spațiu vidat. De regulă în spațiul supus tratamentului curativ se află aer de o anumită compoziție chimică și care este supus la interacțiuni fizico-chimice cu componentii chimici ai lemnului.

Sistemul descris mai sus (material lemnos-solid și sistemul gazos-biocid+aer) se află în domeniul adsorbției în sistem eterogen solid-gaz. Între stratul superficial al lemnului și moleculele biocidului apar forțe de atracție care au ca efect o concentrare a fazei gazoase la suprafața solidului.

La interfața solid-gaz pot să aibă loc două tipuri de adsorbție: adsorbție fizică și adsorbție chimică. În adsorbția fizică forțele de interacțiune dintre componentii chimici ai lemnului și biocid sunt forțe slabe de tip van der Waals [1]. Adsorbția fizică are loc fără modificări ale structurii electronice ale fazelor în contact. În adsorbția chimică, fazele în contact suferă modificări ale structurii electronice, de aceea trebuie să se învingă o barieră de potențial caracteristică acestor modificări. Acest tip de adsorbție nu trebuie să apară în tratamentele curative deoarece dă naștere la reacții chimice ce schimbă aspectul fizic al obiectelor supuse tratamentului. În adsorbția fizică efectul termic este de ordinul căldurilor de vaporizare, 1–4 kcal/mol.

Indiferent de forma de adsorbție a moleculelor de biocid pe suprafața obiectelor supuse tratamentului curativ, concentrația biocidului pe unitatea de volum va scădea și deci efectul de eliminare al factorilor distructivi se va diminua. De aceea când se stabilește factorul de gazare este necesar să se cunoască valoarea coeficientului de adsorbție pentru a putea calcula corect concentrația de biocid pe unitatea de volum și de timp.

Cantitativ adsorbția este evaluată prin adsorbția specifică (A_s sau a_s) redată prin relațiile:

$$A_s = \frac{n_a}{s} \text{ sau } a_s = \frac{n_a}{m}$$

unde:

n_a = numărul de moli adsorbiți

s = suprafața adsorbantului

m = masa adsorbantului

O caracteristică pentru adsorbant este suprafața sa specifică:

$$S = \frac{a_s}{A_s} = \frac{s}{m}$$

Deoarece S (suprafața specifică) este o constantă, rezultă că:

$$a_s = \text{ct.} \cdot A_s$$

Suprafața geometrică a obiectelor din lemn este diferită de suprafața reală din cauza porilor (vaselor capilare) din masa lemnoasă. Suprafața reală sau specifică a obiectelor este mult mai mare decât cea geometrică și depinde de tipul de esență lemnoasă și de secțiunea de debitare din trunchi. Suprafața specifică este o suprafață liberă, accesibilă biocidului care se adsorbe [2].

În studiul mecanismului de adsorbție a biocizilor pe suprafețele obiectelor din lemn trebuie ținut cont că lemnul este un material anizotrop având proprietăți fizico-chimice diferite pe cele trei secțiuni (longitudinală, radială, tangențială) cât și de componenții chimici principali (celuloză, hemiceluloză și lignină) [3].

Ținând cont de aceste caracteristici ale lemnului, suprafața reală a oricărui bun cultural are un număr finit de centri de adsorbție, dar diferit pe fețele obiectului în funcție de esența lemnoasă și de secțiunea de debitare făcută în trunchiul lemnos și care este determinat de numărul de atomi din structura celulozei, hemicelulozei și ligninei ce au forțe intermoleculare necompensate. Pe fiecare centru de adsorbție se reține o singură particulă de biocid, prin urmare biocidul se dispune într-un strat monomolecular pe obiect. Între moleculele de biocid adsorbite nu se exercită interacțiuni. La interacția adsorbant-adsorbit (obiect-biocid) se stabilește un echilibru caracterizat prin egalitatea dintre viteza procesului de adsorbție (v_a) și viteza procesului de desorbție (v_d).

Viteza de adsorbție (v_a) este proporțională cu numărul de ciocniri (exprimat prin presiune) pe suprafața neocupată a adsorbantului:

$$v_a = k_1 P(1-g)$$

unde:

g - gradul de acoperire și reprezintă fracțiunea dintr-un cm^2 acoperită de moleculele adsorbantului;

k_1 - constantă de proporționalitate.

Viteza de desorbție (v_d) este proporțională cu gradul de acoperire:

$$v_d = k_2 g$$

unde:

k_2 - constantă de proporționalitate

La echilibru de adsorbție:

$$v_a = v_d$$

sau

$$k_1 P(1-g) = k_2 g$$

de unde:

$$g = \frac{k_1 P}{k_2 + k_1 P}$$

Raportul $\frac{k_1}{k_2}$ se numește coeficient de adsorbție, se notează cu c_a și reprezintă cantitatea de gaz (în moli sau în grame) reținută de un gram de adsorbant. Utilizând această notație avem:

$$g = \frac{c_a P}{1 + c_a P} \Rightarrow c_a = \frac{g}{(1-g)P}$$

Această expresie este cunoscută sub denumirea de izoterma de adsorbție a lui Langmuir. c_a depinde de presiunea gazului după una din relațiile (forme liniarizate):

$$\text{– izoterma Freundlich} \quad \lg c_a = \lg \beta + \frac{1}{n} \lg p$$

$$\text{– izoterma Langmuir- adsorbție în strat monomolecular} \quad \frac{p}{c_a} = \frac{1}{bc_\infty} + \frac{p}{c_\infty}$$

– izoterma BET- adsorbția în strat polimolecular

$$\frac{x}{c_a(1-x)} = \frac{1}{c_m C} + \frac{C-1}{c_m C} x; x = \frac{p}{p_0}$$

Constantele (β, n); (b, c_∞); (c_m, C) se obțin prin reprezentarea grafică a relațiilor de mai sus. În practică prezintă importanță deosebită constantele c_m și C din izoterma BET. Cunoscând c_m se poate calcula suprafața specifică a adsorbantului:

$$S_{\text{BET}} = S_M c_m n; c_m \text{ se măsoară în moli/gram [4]}$$

Deoarece lemnul are o structură poroasă indiferent de esența lemnoasă sau secțiunea de debitare, această izotermă a lui Langmuir nu poate fi aplicată pentru că în cazul acestor tipuri de adsorbanti se produce și condensarea capilară [5].

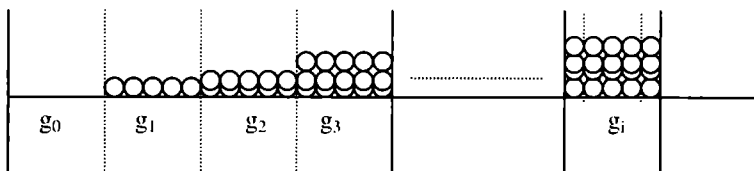
Aceste condensări capilare, dar și din găurile de zbor, au un efect benefic în tratamentele curative deoarece se menține biocidul mai mult timp în masa lemnoasă și prin acest fenomen suntem siguri că factorul distructiv (atacul de insecte) va fi combătut [6].

Pentru adsorbția unui amestec de gaze (aer+biocid) – în cazul real în care ne aflăm – suprafața ocupată de gazul (biocidul) va fi dată de o ecuație de forma:

$$g_i = \frac{k_i P_i}{1 + \sum k_i P_i}$$

Relația este dedusă ținând cont că pentru fiecare gaz se atinge un echilibru adsorbție-desorbție și că suprafața liberă este egală cu diferența dintre unitate și gradul de acoperire corespunzător celor i gaze.

Renunțând la ipoteza stratului monomolecular, Brunauer, Emmet și Teller dau o nouă expresie izotermei de adsorbție și care corespunde adsorbției fizice pe astfel de adsorbanti și anume „izoterma BET“. Ipoteza ce stă la baza deducerii izotermei BET este aceea a adsorbției în straturi polimoleculare, după următoarea schemă:



$g_0, g_1, g_2, g_3, \dots, g_i$ - reprezintă fracțiuni de suprafață neocupate și ocupate cu strat monomolecular, bimolecular, ..., i -molecular.

Primul strat se formează prin adsorbție pe suprafața solidului. Stratul al doilea și următoarele se formează datorită forțelor de interacțiune dintre moleculele straturilor succesive de substanță adsorbită. Pentru primul strat de biocid echilibrul se stabilește între viteza de adsorbție pe suprafața liberă, g_0 , și viteza de desorbție de pe suprafața acoperită cu un strat monomolecular, g_1 . Pentru straturile 2, 3, 4, ..., i , echilibrul se stabilește între viteza de adsorbție pe stratul ocupat cu filmul monomolecular g_1 și stratul ocupat cu filmul bimolecular g_2 .

Dacă gradul de acoperire (g) se exprimă în funcție de adsorbția specifică la un anumit grad de acoperire (a) și de adsorbția limită corespunzătoare acoperirii totale a suprafeței se obține:

$$G = \frac{a}{a_m}$$

iar izoterma Langmuir se transformă în:

$$a = \frac{a_m c_a P}{\left(1 - \frac{P}{P_0}\right) \left(1 + c_a - \frac{P}{P_0}\right)}$$

unde:

a_m - constanta de proporționalitate

P_0 - presiunea vaporilor saturați

Când $P/P_0 \ll 1$ izoterma BET se reduce la o izotermă de tip Langmuir.

Procesul de adsorbție a biocidului din amestecul gazos se bazează pe interacțiunea fizică diferită a componentilor acestui amestec gazos între două faze, dintre care una este staționară - bunurile culturale - și amestecul gazos care este faza mobilă. Faza mobilă, prin mecanismul de difuzie, „spală“ pe toate fețele fazei staționare (materialul lemnos). Viteza de deplasare a componentilor amestecului în lungul, în latul și al înălțimii bunurilor culturale este diferită și depinde de gradul de distribuție a componentilor între cele două faze și de curenții naturali sau artificiali creați în spațiul în care se face tratamentul. Dacă biocidul din amestecul gazos este mai slab adsorbit pe faza staționară din motive fizico-chimice, viteza sa de deplasare se apropie mai mult de cea a aerului. Moleculele biocidului adsorbit pe faza staționară sunt angajate într-un proces cinetic de adsorbție-desorbție permanent astfel încât moleculele biocidului se află o fracțiune de timp pe suprafața fazei staționare, iar în restul timpului se găsesc în faza mobilă (amestecul gazos), deplasându-se odată cu acesta. Rezultă astfel că moleculele biocidului care se adsorb mai puternic pe faza staționară migrează mai încet, parcurgând în unitatea de timp pe suprafața staționară o distanță mai mică decât amestecul gazos (aer). Viteza cu care se deplasează moleculele biocidului depinde atât de viteza de deplasare a fazei mobile (amestecul gazos) cât și de gradul de distribuție în spațiu al biocidului între cele două faze, care este exprimat prin următorul echilibru cinetic de adsorbție-desorbție:

biocid-amestec gazos \rightleftharpoons biocid-faza staționară

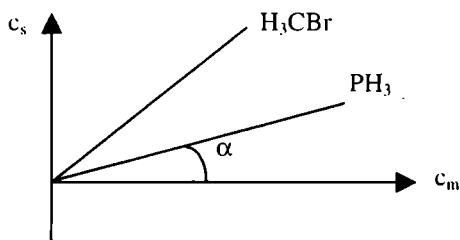
Rezultă astfel că, dacă echilibrul de adsorbție este deplasat spre faza mobilă (gazoasă), biocidul respectiv migrează mai repede, iar dacă acest echilibru este deplasat spre faza staționară (bunurile culturale) biocidul migrează mai încet.

Deci între cantitatea adsorbită și cantitatea rămasă în mediul de dispersiune se stabilește o stare de echilibru.

Adsorbția, la rândul ei, este negativă atunci când concentrația substanței la suprafața adsorbantului este mai mică decât concentrația substanței adsorbite din mediul înconjurător și adsorbția este pozitivă când concentrația substanței adsorbite este superioară concentrației din mediul înconjurător.

Procesul de adsorbție a unui biocid pe materialul lemnos al bunului cultural poate fi descris la echilibru de izoterma de adsorbție, care reprezintă variația concentrației din faza staționară (c_s) în funcție de concentrația din faza mobilă (c_m). La concentrații mici izoterma de adsorbție este liniară.

În general, secțiunile longitudinale și radiale, indiferent de esența lemnoasă, au o capacitate de adsorbție ridicată și izoterma de adsorbție liniară pentru intervale de concentrații relativ mari. În cazul adsorbției bromurii de metil (H_3CBr) și a acidului fosforic (PH_3) pe epruvete de stejar cu suprafețe diferite în funcție de secțiunile de debitare, dar la $T = 20^\circ C$ și U.R. = 55%, experimente efectuate în pupinel, izotermele de adsorbție își păstrează liniaritatea numai pentru valori ale concentrațiilor sub 30 g/m^3 pentru H_3CBr și 18 g/m^3 pentru PH_3 .



– α - coeficientul de repartiție a biocidului pe cele două faze este exprimat de panta izotermei de adsorbție.

Diferența între vitezele de migrație ale biocizilor dintr-un amestec gazos într-un proces curativ este o consecință a particularităților lor structurale, care determină o diferențiere a coeficienților de adsorbție și de repartiție. Aceste structuri, care diferă uneori foarte puțin, conduc la interacțiuni și energii de legătură diferite cu cele două faze. Așa se explică diferențele între coeficienții de adsorbție și de repartiție.

În prezent se cunosc numeroase date experimentale și teoretice care permit o corelare între structura chimică a substanțelor ce vin în contact și fenomenul de adsorbție. Aceste date oferă posibilitatea stabilirii condițiilor, factorilor de microclimat - T , U.R., spectrul luminos - necesari realizării unui tratament curativ cu rezultate bune.

În concluzie, în tratamentele curative este de dorit să se manifeste numai adsorbția fizică realizată prin intermediul unor interacții de tip Van der Waals. Adsorbția fizică are loc la temperaturi joase, mai exact la temperaturi inferioare sau situate în jurul punctului de fierbere al biocidului, iar cantitatea de substanță adsorbită scade cu creșterea temperaturii mediului.

L'ADSORPTION- PHENOMENE COMPLEX DANS LES TRAITEMENTS CHIMIQUES CURATIFS DES OBJETS CULTURELS CONFECTIONNÉS DU BOIS

Dans les traitements chimiques curatifs, le phenomene d'adsorption a une fonction très importante pour la réussite de la destruction du facteur destructeur des objets; cela est possible si l'on maintient le biocide sur la surface et dans la structure capillaire du bois a cause de l'adsorption en multistrat et dans la condensation dans les poires du bois. On a prouvé que le coefficient d'adsorption est une fonction de la pression du biocide introduit dans l'espace qui est traité.

Pour les pressions reduites du biocide H_3CBr et PH_3 , entre la concentration de la phase stationnaire (c_s) et la concentration de la phase mobile (c_m) les isothermes d'adsorption sont lineaires pour les valeurs des concentrations moins de 30 g/m^3 pour H_3CBr et 18 g/m^3 pour PH_3 .

Dans les traitements curatifs, il est desirable d'apparaître seulement l'adsorption physique qui est realisable pour les interactions van der Waals. L'adsorption physique est possible aux temperatures inferieures ou situées autour de la temperature d'ébullition de l'adsorbant la quantité de substance adsorbée se réduit en même temps que l'augmentation de la temperature du milieu.

BIBLIOGRAFIE

1. I.G. Murgulescu, T. Oncescu, E. Segal: Introducere în chimia fizică, vol. 2; Editura Academiei, București 1981
2. S. Sternberg, O. Landauer, C. Mateescu, D. Geană, T. Vișan: Chimie fizică; Editura Didactică și Pedagogică, București 1981
3. I. Simionescu: Chimie fizică; Editura Didactică și Pedagogică, București 1985
4. G. Niac, V. Voiculescu, I. Baldea, M. Preda: Formule, Tabele, Probleme de Chimie Fizică; Editura Dacia, Cluj-Napoca 1984
5. M. Ionescu, S. Gogălniceanu: Chimie generală; Editura Agro-Silvică de Stat, București 1957
6. E. Vintilă - Protecția lemnului și a materialelor pe bază de lemn; Editura Didactică și Pedagogică, București 1978

SMECTIC LAYERING AT THE FREE SURFACE OF ISOTROPIC LIQUID CRYSTALS IN THE PRE-SMECTIC TEMPERATURE REGION CHARACTERIZED BY ELLIPSOMETRY

Oana ȘERBAN, Constantin ȘERBAN

Introduction

At the free surface of a liquid crystal, phase transitions between different thermotropic phases can be strongly influenced by the surface tension force, which results from the asymmetry of an air-liquid interface, and favors homeotropic alignment, and indirectly smectic order. Surface tension also acts as a non-zero field which keeps the phase transition away from the (zero field) critical point of the system. Resulting from this, while cooling down a thermotropic liquid crystal starting in the isotropic phase, the surface region undergoes a pre-transition from isotropic to an oriented state, already a couple of tenths of degrees before the onset of the bulk transition. As far as we know, it has always been observed that the pre-transitional surface order corresponds to the symmetry of the bulk oriented phase, which appears at the bulk critical temperature. We have investigated two compounds: dodecylcyanobiphenyl (12CB) and 2-(4-(1,1-dihydro-2-(2-perfluorobutoxy) perfluoroethoxy) phenyl-5-octyl pyrimidine (H8F(4,2,1)MOPP or 8422). Both liquid crystals exhibit an interesting isotropic to smectic phase transition behavior. For 12CB, which has already been thoroughly investigated by several groups^[1-5], we study the plausibility of ellipsometric depth profiling and present a quantitative evaluation of the pre-smectic layer thickness and nematic order parameter. The idea to investigate the pre-smectic behavior of H8F(4,2,1)MOPP was inspired by its very intriguing layer-by-layer thinning transition, which was reported by Johnson et al.^[6] using high resolution optical reflectivity measurements.

DEPTH PROFILE OF THE ORIENTATION ORDER PARAMETER IN PRE-SMECTIC LAYERED 12CB

Pre-transitional smectic order in 12CB has already been thoroughly investigated by means of x-ray reflectivity^[1,2] and ellipsometry^[3-5]. A stepwise growth of several smectic surface layers was assessed. In x-ray experiments the depth dependence of the density modulations, which are related to smectic layer formation, is probed. Ellipsometric data yield information on the depth profile of the (anisotropic) refractive index, which is coupled to the orientational order parameter. Both methods have led to the accurate determination of the temperature at which each smectic layer forms and of the thickness of these layers. During pre-smectic layer formation, along with the smectic order, the surface orientational order is enhanced by surface tension induced homeotropic aligning forces and decreased by the presence of isotropic orientational disorder in the bulk. The resulting orientational order parameter profile thus yields information about the strength and range of surface tension aligning forces relative to the disordering bulk influence. In this study we employ ellipsometry to obtain a depth profile, $S(x)$, of the nematic order parameter.

We have monitored the temperature dependence (Fig. 1) of $\psi = \text{Arc tan}(r_p / r_N)$ in the neighborhood of the smectic-isotropic transition. r_p and r_N are the reflection coefficients for in plane and out-of-plane polarized light, respectively. Combining temperature scans obtained for 17 incident angles θ between 30° and 80° using a HeNe laser beam on the free surface of a 12CB sample, we have determined angular spectra $\Delta\psi(\theta) = \psi(\theta) - \psi_{iso}(\theta)$. $\psi_{iso}(\theta)$ is the ellipsometric reference spectrum of the

sample at $T-T_c=3^\circ\text{C}$. The spectra $\Delta\psi(\theta)$ have a complex relationship to the orientational order parameter $S(x)$ at temperature T . Analyzing $\Delta\psi$ rather than ψ allows us to reduce the influence of experimental offsets in the spectrum. Moreover, the differential quantity $\Delta\psi$ is more sensitive to $S(x)$ features than ψ . Solving the inverse problem of ellipsometry, i.e. reconstructing $S(x)$ from $\Delta\psi(\theta)$ without a priori knowledge is not a simple task.

Straightforward methods are only available for the direct problem: determining $\Delta\psi(\theta)$ from $S(x)$. By making use of known values^[7] for the anisotropic refractive index of aligned samples (bulk dielectric permittivity $\epsilon_{iso}=2.3716$ and anisotropy $\Delta\epsilon=0.779$ for 12CB) and approximating the continuous profile by a stack of optically homogeneous layers, $\psi(\theta)$ can be calculated solving the Maxwell equations. However, in order to increase the accuracy, here we prefer to make use of the available a priori information about surface smectic layers. Given the stepped character of the order parameter profile of a smectic surface, we parametrize the orientational order parameter profile as a hyperbolic tangent function:

$$S(x) = S_{-\infty} + (S_{+\infty} - S_{-\infty})(1 + \tanh((x - x_0)/x_1))/2,$$

with $S_{-\infty}$ and $S_{+\infty}$ the saturation values at $-\infty$ and $+\infty$, and x_0 the position and x_1 the width of the order-disorder interface. The inverse problem then reduces to a 4-parameter least-squares fit. The used parametrization allows sufficient freedom on the possible $S(x)$ profile. However the limited signal-to-noise ratio of the experimental data excludes the possibility including a greater number of free parameters in the functional form of $S(x)$.

Fig. 2 shows the fitting results for experimental angular spectra obtained at different temperatures in the neighborhood of the isotropic-smectic transition temperature T_c . The best fit corresponds well with the experimental data, confirming the plausibility of the proposed model. As expected, the order disappears completely in the bulk: $S_{+\infty}=0$. The area under $S(x)$ increases approaching T_c . This reflects the globally increasing orientational (and smectic) order towards the smectic phase. At $T-T_c=0.7^\circ\text{C}$, the thickness of the ordered layer is $(4.8\pm0.4)\text{nm}$. This result is somewhat different from Ref.2, where a thickness of 3.7nm was found. The difference is probably due to a not perfect coincidence between nematic and smectic order. We also did not observe steps at higher temperatures and assumed isotropy at $T-T_c=3^\circ\text{C}$, the reference temperature to determine ψ_{iso} . The thickness of the ordered region increases upto $(9.4\pm0.3)\text{nm}$ at $T-T_c=0.2^\circ\text{C}$, indicating the growth of more and more smectic layers towards T_c . The magnitude of the order parameter in the surface smectic region decreases as the size of this region grows with decreasing temperature. It is somewhat surprising that the orientational order decreases as the smectic region thickness is growing. It is known that the orientational order in the first molecular layer at the air-liquid interface is very high due to the very large aligning force. It is very difficult in the nematic or smectic phase to tilt the spontaneously aligned molecules at the free surface by a magnetic field^[8], explaining the large order parameter value in the initial smectic layer at $T-T_c=0.7^\circ\text{C}$. However, the surface anchoring force does not extend much deeper than the first molecular layer. If subsequent smectic layers are present, then their nematic alignment is a compromise between on one hand the elastic transmission of the surface anchoring order via the intermediate smectic layers and on the other hand the opposite influence of the isotropic bulk molecules, which favours disorder. The experimentally assessed decrease of the magnitude of $S(x)$ with increasing smectic region thickness illustrates that.

PRE-SMECTIC LAYERING IN H8F(4,2,1)MOPP

The idea to investigate the pre-smectic behavior of H8F(4,2,1)MOPP was inspired by its very interesting thinning transition, which was studied by Johnson et al.^[6] When a thin free-standing smectic film (FSF) of H8F(4,2,1)MOPP is heated, it exhibits a reproducible stepwise decrease in the film thickness until the film finally pops at $T-T_{IS} = 30\text{ K}$. T_{IS} is the bulk isotropic-smectic transition temperature. Presumably, the observed phenomenon involves the melting and squeezing out to the meniscus of single smectic layers. In this work we try to reveal the structure of the meniscus region associated with such films where the material may be considered macroscopic. We have recorded the angular dependence of the ellipsometric signal of bulk-isotropic H8F(4,2,1)MOPP as a function of temperature in the pre-smectic temperature region. Some preliminary quick scans revealed only a noisy discontinuity in ψ at $T_{IS}=75^\circ\text{C}$. The behavior was difficult to analyze quantitatively, because the quality of the signal in this temperature region deteriorated due to scattering. Surprisingly, steps in ψ , which are markers for the presence of smectic surface ordering, only showed up after several scans, several hours after filling the sample holder. Fig. 3 shows a scan of the ellipsometric parameter ψ at an incident angle of 51° , rather close to the isotropic Brewster angle (54.5°). Cooling down from 105°C , a pronounced step in ψ showed up at 93.4°C , revealing a sudden, considerable increase in surface order, far above T_{IS} . Between this temperature and T_{IS} , no further structure was detected. Heating from the smectic to the isotropic phase, the transition sets in a bit later and stepwise.

However, while the clear step was easy to reproduce for different scans and incident angles, the small steps in some upward scans, if existing at all, were too smooth to be visible. Notwithstanding the problem of reproducibility, we were able to determine the angular dependence of the ψ -jump in the cooling scans in order to get an idea of the nature of the effect. By fitting with a step function and assuming that the sample is isotropic above the step temperature, we found a very strong correlation between x_0 and S_0 , resulting an large ranges of possible values for these parameters. The evolution in our results over time, which most probably is related to contamination with water in the ambient air, in addition introduces an important uncertainty. Nevertheless the results give a preliminary indication of the presence of a thick smectic surface region. Although more research in well controlled atmospheric circumstances will be necessary to obtain better control on the sample history, the presence of a thick smectic layer at the bulk isotropic-vapor interface along with the stability of FSF's of H8F(4,2,1)MOPP at temperatures well above T_{IS} points to a strong surface ordering effect relative to the bulk's disordering influence.

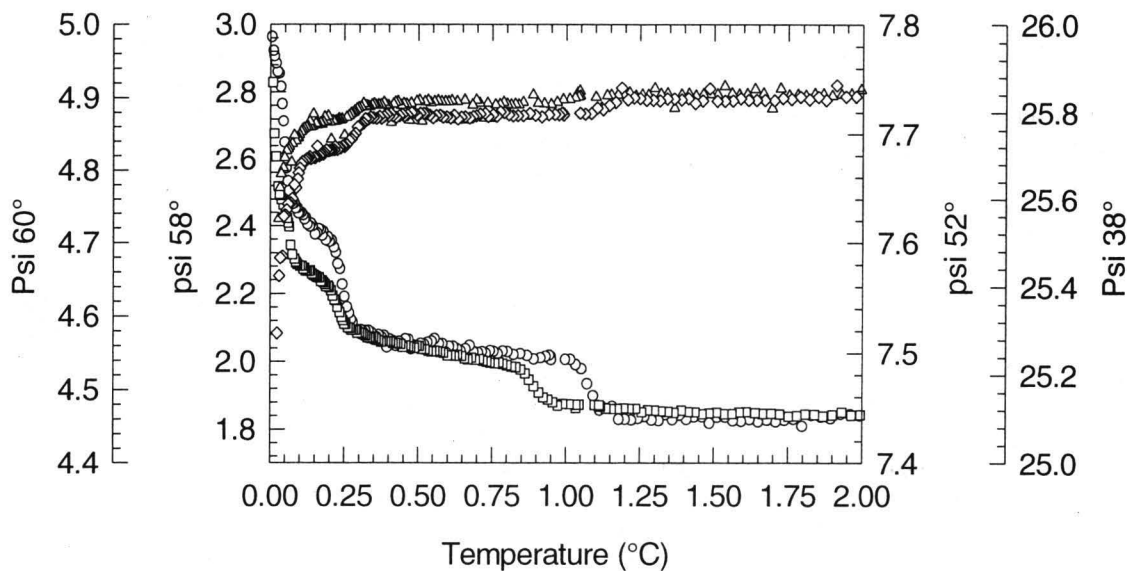


FIGURE 1. Temperature dependence of ψ for $\theta = 38^\circ$ (triangles), 52° (diamonds), 58° (squares), 60° (circles)

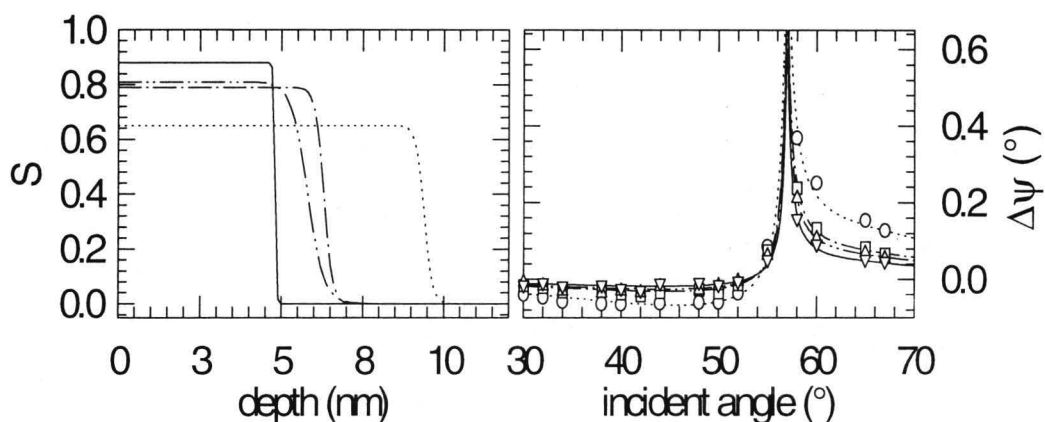


FIGURE 2. Best fitting hyperbolic tangent profiles and signals for $T - T_c = 0.2, 0.3, 0.4, 0.7^\circ\text{C}$

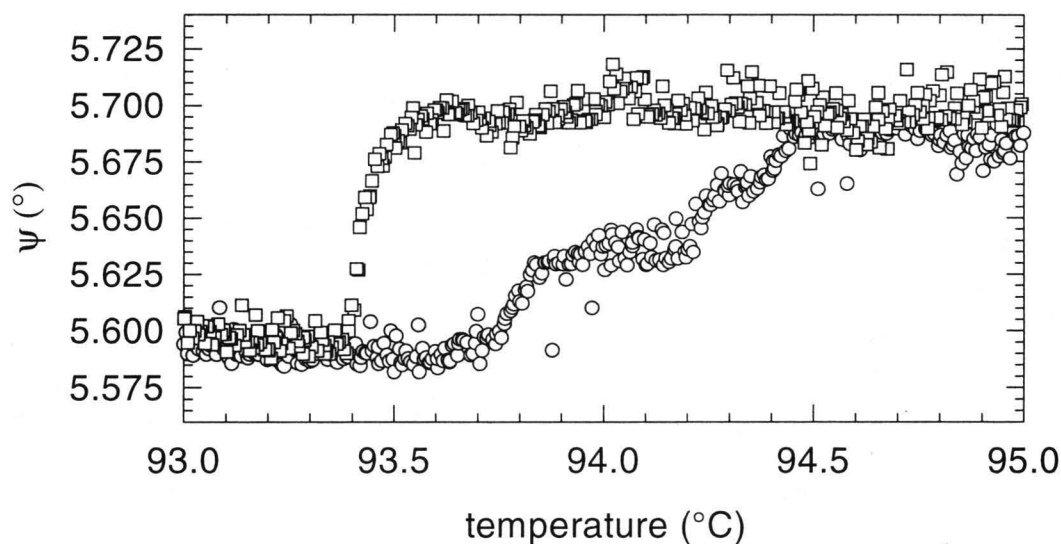


FIGURE 3. Upgoing (circles) and downgoing (squares) temperature scan of the ellipsometric angle ψ at an incident angle of 51°

În această lucrare am discutat datele experimentale legate de dependența unghiulară a semnalului elipsometric al unui volum izotrop de dodecil-cianobifenil (12CB) ca o funcție de temperatură în regiunea presmectică de temperatură. Folosind un model simplu, a fost determinat în apropierea temperaturii de tranziție din faza izotropică în faza smectică parametrul de ordine al stratului smectic de suprafață, care crește discontinuu.

De asemenea s-a investigat regiunea pretranzitională izotropică a tranziției izotropic-smectic a cristalului lichid 2-(4-(1,1-dihidro-2-(2-perfluorobutoxi) perfluorobutoxi) fenil-5-octil pirimidina ((H8F(4,2,1)MOPP) sau 8422). Alegerea acestei investigații a fost determinată de comportamentul interesant al acestui cristal lichid în regiunea de tranziție pre-smectică.

REFERENCES

- [1.] B. M. Ocko, A. Braslau, P. S. Pershan, J. Als-Nielsen and M. Deutsch, Phys. Rev. Lett., **57**, 94 (1986)
- [2.] G. J. Kellogg, P. S. Pershan, E. H. Kawamoto, W. F. Foster, M. Deutsch and B. M. Ocko, Phys. Rev. E, **51**, 4709 (1995)
- [3.] R. Lucht and Ch. Bahr, Phys.Rev.Lett.,**78**, 3487 (1998)
- [4.] P. De Schrijver, C. Glorieux, W. Van Dael and J. Thoen, Liquid Crystals, **23**, 709 (1997)
- [5.] C. Glorieux, P. De Schrijver and J. Thoen, J. Phys. D, **30**, 2656 (1997)
- [6.] J. H. Coles, Mol. Cryst. Liq. Cryst., **49**, 67 (1978); Mol. Cryst. Liq. Cryst., **55**, 237 (1978)
- [7.] C. Glorieux, Z. Bozoki, J. Fizez and J. Thoen, J. Appl. Phys.,**78**, 3096 (1995)
- [8.] P. M. Johnson, P. Mach, E. D. Wedell, F. Lintgen, M. Neubert, and C. C. Huang, Phys. Rev. E, **55**, 4386 (1997)

FENOMENE FIZICO-CHIMICE CE APAR ÎN TIMPUL CURĂȚIRILOR CHIMICE ALE FIBRELOR DE LÂNĂ

Alina GĂRĂU, Irinela FIRAN

În practica de restaurare a textilelor – covoare, scoarțe, chilimuri – suntem frecvent obligați să obținem în laborator firele de lână necesare. Deoarece folosim lână „crudă” achiziționată de la ciobani, suntem nevoiți, pentru a aduce aceasta lână la parametri fizico-chimici ceruți de procesele de restaurare, să apelăm la metodele industriale de spălare.

În practica industrială, impuritățile de natură organică și anorganică se îndepărtează prin următoarele procedee de spălare mai importante:

- spălarea cu agenți neionogeni;
- spălarea în mediu slab acid;
- spălarea cu solvenți volatili;
- spălarea alcalina în soluții apoase;

Conducerea rațională a procesului de spălare alcalină a lânii reclama un control și o reglare corespunzătoare a principalilor parametri fizico-chimici, care intervin în acest proces și în special a temperaturii și a pH-ului.

În ceea ce privește obiectivul procesului de spălare ca atare (efect optim de curățire a fibrei crude de lână de impurități), valorile temperaturii și pH-ului ar trebui să fie relativ ridicate. Aceasta întrucât temperatura trebuie să depășească punctul de topire al grăsimilor și cerurilor de lână (respectiv peste 43°C), iar alcalinitatea să fie suficient de ridicată, pentru a permite formarea detergenților.

Determinarea conținutului de săpun se bazează pe stabilirea conținutului de materii grase totale rezultate prin scindarea săpunului cu acid sulfuric și extracția acizilor grași obținuți cu eter etilic.

Ridicarea temperaturii și pH-ului duce la o umflare mai accentuată a fibrelor de lână.

Umflarea fibrelor înlesnește acțiunea detergenților, deoarece provoacă răriră densității impurităților pe suprafața fibrei, lărgirea canalelor care străbat fibra, slăbirea adeziunii impurităților pe fibră etc.

Acest fenomen se explică prin aceea că fibra de lână poate fi asemănată cu o celulă osmotică în care pereții joacă rolul unei membrane semipermeabile elastice, prin care pot trece cu ușurință moleculele de apă și ioni electroliților. Pereții însă nu pot fi traversați de microionii coloidali de proteină, care determină în fiecare moment presiunea osmotică rezultată asupra pereților fibrei.

Același efect pozitiv asupra procesului de spălare îl mai are creșterea alcalinității și datorită potențialului electric cinetic (negativ) al fibrei de lână, odată cu pH-ul ceea ce condiționează desprinderea și îndepărtarea impurităților atât de pe suprafața fibrelor cât și din pori (respectiv capilarele ei), datorită forțelor electrice (coulombiene).

Ridicarea temperaturii și a pH-ului sunt limitate de faptul că procesul de spălare alcalină a lânii trebuie dublat cu grija de a conserva la maximum calitățile naturale ale fibrei și în special proprietățile ei fizico-mecanice, iar creșterea parametrilor menționați amenință la un moment dat însăși integritatea fibrei, deci implicit rezistența și elasticitatea ei.

Problemele se reduc deci la stabilirea limitelor superioare ale acestor parametri, care să asigure eficacitatea maximă a procesului de spălare, fără a compromite calitatea fibrei de lână.

Abordarea teoretică a spălărilor nu poate fi separată de concepțiile noi despre microstructura fibrei de lână. Se știe că lâna este un produs eterogen din punct de vedere morfologic și cristalografic. Din punct de vedere chimic însă, ea se compune aproape exclusiv dintr-un ansamblu de proteine insolubile (scleroproteine) respectiv cheratina.

Structura macromoleculară a proteinelor fibroase ce intră în structura cheratinei se caracterizează prin existența unui lanț polipeptidic, în care resturile de amino-acizi sunt unite prin legături amidice (sau peptinice: OC-NH).

Printre amino-acizii din care provin resturile menționate se găsesc diamino-acizii (arginina, lisina), amino-acizii dicarboxilici (acid glutamic, acid aspartic), hidroxizi amino-acizi (serina, treonina, tirozina) și tio-amino-acizi

(metionina, cistina, cisteina). Prezența acestora face să se presupună că între catenele laterale ale macromoleculelor învecinate din fibra de lână, iau naștere legături electrovalente de tipul sărurilor (între grupele aminice și carboxilice libere), legături de hidrogen (între grupele oxidrilice) și chiar legături covalente (prin oxidarea resturilor cistinice cu formarea de punți disulfurice sau cistinice) care, împreună cu legăturile peptinice ale lanțurilor principale și legăturile de hidrogen care se stabilesc în modul cel mai variat între lanțurile principale și cele secundare (prin intermediul grupelor CO, NH, OH etc.), asigură integritate întregului edificiu al fibrei de lână.

Prezența simultană a grupelor aminice și carboxilice pe corpul fibrei conferă acesteia proprietățile unui polielectrolit hibrid (amfolit), care conține atât grupări capabile să fixeze ionii de hidrogen (grupări bazice), cât și grupări capabile să cedeze ionii de hidrogen (grupări acide).

Reacția mediului influențează disociația acestui amfolit conform legii maselor: în mediu alcalin este blocată funcția bazică și favorizată cea acidă (lâna se comportă ca un polianion). În mediu acid, dimpotrivă, este blocată funcția acidă și favorizată cea bazică (lâna se comportă ca un polication). Echilibrul de disociere a legăturilor ionice este deci comandat de concentrația de ioni de hidrogen, respectiv pH-ul mediului.

Din cele de mai sus rezultă că trebuie să existe o valoare a concentrației ionilor de H, pentru care funcțiile acide și bazice de pe corpul fibrei își fac echilibrul (lâna ionică). Pentru aceasta valoare reactivitatea lânii va fi minimă, iar rezistența ei față de diferite solicitări va fi maximă; pH-ul corespunzător acestei valori poartă denumirea de punct izoelectric (pHi).

Determinările făcute chiar pe baza definiției sale arată că punctul izoelectric al lânii se află în domeniul slab acid ($pH=4,9$), ceea ce se explică atât prin excesul grupelor acide asupra celor bazice, cât și prin reactivitatea mai accentuată a grupelor acide. Pe măsura îndepărtării de punctul izoelectric (de exemplu, prin trecerea și avansarea în domeniul alcalin), reactivitatea va trebui să crească, iar rezistența ei să scadă. Această scădere a rezistenței va deveni însă sensibilă numai atunci când creșterea pH-ului și temperaturii afectează și legăturile covalente, provocând reducerea punților disulfidice sau chiar scindarea hidrolitică a legăturilor peptidice.

Pe baza analizei rezultatelor experimentale, se ajunge la concluzia că pentru temperaturi ridicate, mai mari de 50 grade C, pH-ul băilor de spălare devine periculos pentru fibra de lână, numai la valori mult mai mari decât cele presupuse până în prezent. Explicația constă probabil în faptul că cheratina dispune de un sistem tampon foarte eficient.

Trebuie făcută o deosebire între pH-ul băilor de spălare și pH-ul fibrelor din bazin. Protejată de substanțele semicolidale din băile de spălare (Radix Saponaria, romopal), a căror activitate superficială crește în general cu pH-ul (atingând maximum în intervalul pH10-11), fibra se comportă, în privința fenomenului de tamponare, ca un sistem autonom, a cărui componentă acidă se consumă în general lent.

Atâta timp cât aceste cauze acționează, pH-ul din interiorul fibrei se va menține la un nivel care nu periclitează integritatea legăturilor principale (covalența), deși pH-ul mediului este în continuă creștere.

Curățirea la spălarea cu Radix Saponaria sau romopal se obține prin dizolvarea impurităților solubile și saponificarea ori emulsionarea grăsimilor.

Deoarece mediul în care au loc aceste schimbări este apa, este necesar ca de la început să se facă o umezire a fibrei.

Prezența uleiurilor vegetale sau minerale pe fibra de lână face ca aceasta să fie hidrofobă, adică să fie udată cu greu de către apă.

Aceasta comportare se datorează faptului că apa are tensiunea superficială mare, iar afinitatea apei pentru grăsimi este nulă.

O picătură de apă are în aer o formă perfect sferică. Acest fenomen se explică astfel: între moleculele apei există forțe de coeziune, datorită legăturilor de hidrogen.

Pentru o moleculă din interiorul lichidului, valoarea acestor forțe de coeziune este aceeași în toate direcțiile, iar rezultanta lor este nulă, astfel că molecula se poate mișca liber în lichid, conform teoriei cinetico-moleculare.

Pentru o moleculă de la exteriorul lichidului, situația se schimbă, deoarece forțele de coeziune sunt îndreptate numai spre lichid, iar rezultanta lor este o forță care atrage molecula respectivă spre interior. Această forță, care acționează asupra fiecărei molecule de la suprafața unui lichid trăgând-o spre interior, se numește tensiune superficială.

La suprafața unui lichid apare deci un strat de molecule, care se comportă ca o membrană ce strânge toate celelalte molecule, trăgându-le spre interior.

Tensiunea superficială este cauza care face ca picăturile lichidelor să capete în aer forma sferică.

O picătură de lichid, așezată pe o suprafață plană, își păstrează forma sferică, adică nu udă suprafața, sau se întinde și atunci udă suprafața.

În primul caz, între moleculele lichidului și suprafață nu apar forțe de coeziune, iar forma picăturii se datorează tensiunii superficiale a lichidului.

În cazul al doilea, între lichid și suprafață respectivă apar forțe de adeziune, care înving forțele de coeziune și fac ca moleculele lichidului să se întindă și să ude suprafața.

Pentru a favoriza udarea unei suprafețe se poate acționa deci în două moduri:

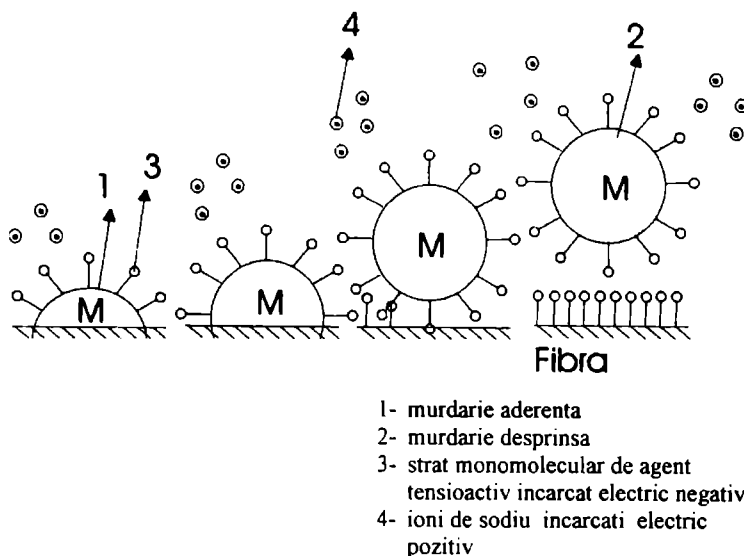
- prin mărirea forțelor de adeziune lichid-suprafață, mărime ce se realizează prin modificarea naturii suprafeței.

- prin micșorarea tensiunii superficiale a lichidului.

În cazul spălării, udarea fibrelor se realizează prin micșorarea tensiunii superficiale a apei, care apare ca rezultat al orientării moleculelor de romopal sau radix saponaria la suprafața de separare a celor două medii.

Orientarea se face cu gruparea hidrofobă spre aer, uleiuri, murdărie, și cu cea hidrofilă spre apă. Astfel, prin adăugarea de 5g/l romopal, tensiunea superficială a apei scade de la 72,8 erg/cm² la 26,1 erg/cm².

Substanțele grase sunt absorbite puternic de fibrele de lână. O fibră introdusă într-o emulsie de ulei se murdărește puternic. Cantitatea de substanță absorbită crește cu suprafața absorbantă, care este foarte mare în cazul lânii (1g de lână uscată, la pH neutru reprezintă pentru romopal 50 m² suprafața absorbantă).



Pentru îndepărtarea substanțelor astfel absorbite sunt necesare forțe foarte mari, care nu pot fi realizate decât de către detergenți, prin fenomenul de absorbție orientată, așa cum s-a arătat mai sus. În acest caz, moleculele de romopal sau Radix Saponaria acționează ca o pană, introducându-se între murdărie și fibră. Prin îmbrăcarea celor două suprafețe într-un strat mono sau plurimolecular de detergent, între murdărie și fibra apar forțe de respingere electrostatice ce favorizează îndepărtarea murdăriei.

Desprinderea murdăriei este favorizată de acțiuni mecanice (agitare, frecare), ca și de umflarea fibrei, care contribuie la schimbarea poziției inițiale a murdăriei și la desprinderea ei.

În apă, fibra se umflă cu 20% și se lungeste numai cu 1 %. Odată cu aceasta crește diametrul firului, iar fibrele care sunt înfășurate în spirală în jurul axei firului ar trebui să se întindă. Acest lucru nu este posibil, iar forțele care apar fac ca unghiul de înfășurare a firelor să se scurteze rezultând o scurtare a firelor.

Umflarea firelor duce la scurtarea țesăturii prin faptul că firele de bătătură, fiind mai groase și cu o torsiune redusă, se umflă mult, iar cele de urzeală, care sunt mai subțiri și mai răsucite se umflă mai puțin și sunt obligate să parcurgă un drum mai sinuos în jurul firelor de băteală. Tensiunile care apar în acest proces fac ca țesătura să se scurteze.

Prin spălare și eliminarea tensiunilor din fire țesătura devine mai moale și mai călduroasă. Îndepărtându-se murdăria ea capătă aspect frumos, viociune a culorilor, luciu, devine mai aptă pentru efectuarea operațiilor ulterioare.

PHISICAL-CHEMICAL PHENOMENA THAT APPEAR DURING THE CHEMICAL CLEANING OF WOOL FIBRES

The optimal effect in wool fibres cleaning is produced at high temperatures and pressures.

The rising of these values leads to an increased swelling of fibre, facilitating detergent action and weaking the sticky impurities on fibres.

In the laboratory practice washing is realised with ROMOPAL and RADIX SAPONARIA, dissolving impurities and emulsifying fats.

Fibres wetting is made by diminish the superficial tension of water through detergent's adding.

By washing and eliminating tensions on fibres the texture becomes more softly and warmly.

By cleaning the dirty, texture gains a nice aspect, vivid colours and shining and becomes able for next operations.

BIBLIOGRAFIE

1. Bucurenci E., Bucurenci I. – Utilajul și tehnologia finisării produselor textile. Editura didactică și pedagogică, București, 1974;
2. Hardwig M., Bucurenci I. – Spălarea produselor textile și detașarea petelor. Editura tehnică. București, 1978.

STUDIUL TEORETIC ȘI PRACTIC AL DEFORMAȚIILOR CE APAR ÎN URZEALA SCOARȚELOR EXPUSE PE VERTICALĂ. METODE PRACTICE DE COMBATERE A ACESTOR DEFORMAȚII.

Alina GĂRĂU, Irinela FIRAN, Oana ȘERBAN

Majoritatea corpurilor, printre care și fibrele textile naturale, sunt corpuri elastoplastice, cu structură mai mult sau mai puțin complicată, care se caracterizează prin aceea că tensorul – greutatea proprie – produce atât deformări plastice cât și elastice.

În cazul țesăturilor (chilimuri, scoarțe) expuse prin atârnare, datorită acțiunii greutății proprii în firele de urzeală apare deformarea (ϵ), care se compune din deformarea liniară elastică (ϵ_1) și deformarea plastică (ϵ_2). Deformarea are expresia: $\epsilon = \epsilon_1 + \epsilon_2$

Din formulele lui Hook și Newton rezultă:

$$\epsilon = (1/E)\sigma + (1/\eta)\sigma t$$

unde $\sigma = P/S$ este rezistența specifică a fibrei iar

P este sarcina de rupere a fibrei măsurată în gf

S este aria secțiunii transversale a fibrei

Pentru scopuri practice este mai util să se examineze viteza creșterii deformăției în funcție de timp; diferențiind ecuația în raport cu t.

Rezultă: $d\epsilon/dt = (1/E)(d\sigma/dt) + (1/\eta)\sigma$

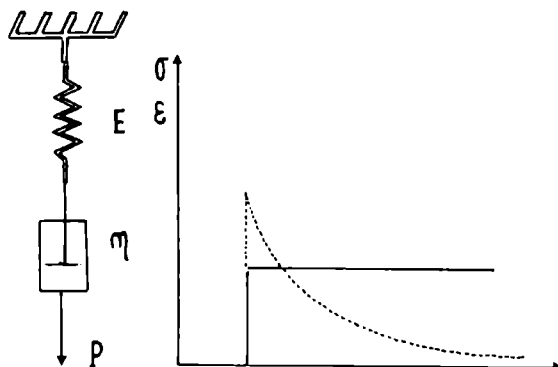
Se poate studia fenomenul de relaxare – modificarea tensiunilor în corp supus unei deformări constante în funcție de timp. Deci pentru: $d\epsilon/dt = 0 \Rightarrow (1/E)(d\sigma/dt) = 0 \Rightarrow \sigma = \sigma_0 e^{-(E/\eta)t}$

pentru $\tau = \eta/E \Rightarrow \sigma = \sigma_0 e^{-t/\tau}$

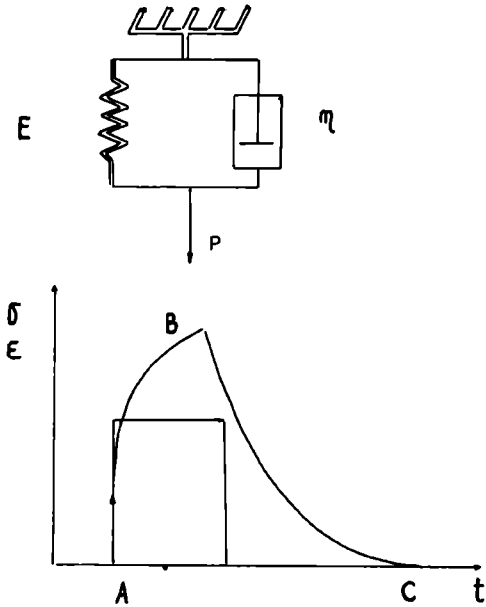
unde τ este timpul de relaxare și σ_0 este tensiunea care apare imediat după deformare. Expresia de mai sus permite determinarea tensiunilor din corp după diferite intervale de timp.

Modelul mecanic cu ajutorul căruia se poate demonstra relaxarea este modelul propus de către Maxwell. Acesta se compune din arcul spiralic al lui Hook și pistonul lui Newton, montate în serie, asupra cărora acționează o forță F. Odată cu acțiunea forței, arcul spiralic se deformează cu deformarea elastică $\epsilon = \sigma/E$ iar pistonul se deplasează cu viteza constantă σ/η . Datorită mișcării pistonului în sus, arcul se strânge iar tensiunea din el se micșorează.

Deformarea în modelul Maxwell este:



În raport cu valorile relative E ale arcului și η ale pistonului, modelul lui Maxwell poate să se comporte diferit. De asemenea, un rol important, în acest caz, îl are timpul de acționare a forței. Valorile lui E și mai ales ale lui η se modifică odată cu modificarea temperaturii corpului și umidității lui, în afară de deformării elastice încetinite, care mai poartă denumirea și de deformării înalt elastice. Desfășurarea deformăției elastice încetinite este arătată în următoarea figură ca și modelul Kelvin.



Cauza încetinirii deformăției o constituie vâscozitatea materiei care se opune deformăției instantanee a arcului spiralic. Dependența între deformăție și timpul de acționare a forței este dată de curba AB. Dependența deformăției de forță și timp se exprimă cu ecuația:

$$\epsilon = (\sigma/E)(1 - e^{-(E/\eta)t}) \text{ întrucât } \eta/E = \tau, \text{ se obține}$$

$$\epsilon = (\sigma/E)(1 - e^{-t/\tau})$$

După încetarea acțiunii forței, deformăția începe să dispară cu viteză mică, iar după un timp mai îndelungat, corpul revine la dimensiunile inițiale. Dispariția deformăției (revenirea) se realizează după curba BC, a cărei ecuație are următoarea expresie:

$$\epsilon = \epsilon_0 e^{-t/\tau}$$

La majoritatea polimerilor fibrelor, sub acțiunea forțelor exterioare apar toate cele trei feluri de deformății de bază. Deformăția totală ϵ_t se poate descompune în trei componente: deformăția elastică instantanee ϵ_1 , deformăția elastică încetinită ϵ_2 și deformăția plastică sau remanentă ϵ_3 .

O astfel de deformăție se poate imagina, la fel ca și în cazurile precedente, cu ajutorul modelelor mecanice, dintre care cel mai simplu este modelul compus din patru elemente.

După cum rezultă din analizele anterioare, deformăția acestui model corespunde expresiei:

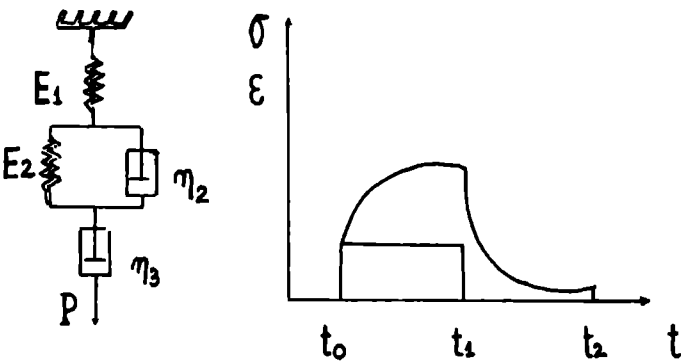
$$\epsilon(t) = \epsilon_1 + \epsilon_2 + \epsilon_3,$$

de unde:

$$\epsilon(t) = (1/E_1)\sigma + (1/E_2)(1 - e^{-t/\tau}) + (1/\eta_3)\sigma t$$

în care :

E_1, E_2 este modulul de elasticitate al celor două arcuri
 η_3 este coeficientul de vâscozitate al lichidului din cilindru



După cum rezultă din figură, în momentul în care începe să acționeze forța corpul suferă o deformăție instantanee. Odată cu prelungirea timpului de acționare a forței, deformăția crește. În acest timp se petrece

fenomenul de curgere a materiei care dă naștere la deformății elastice încetinite și plastice. După încetarea acțiunii forței, revenirea corpului la dimensiunile inițiale se desfășoară în două etape: deformăția elastică instantanee dispare odată cu încetarea acțiunii forței, iar deformăția elastică încetinită dispare treptat.

Cercetarea deformăției corpurilor elastoplastice cu ajutorul modelelor prezentate întâmpină dificultăți, din cauza simultaneității producerii diverselor tipuri de deformății, în diferite perioade de timp.

Se admite că prin tensionare, polimerii fibroși suferă deformății datorită „alungirii” legăturilor chimice și deplasării macromoleculele unele față de altele, urmate de o nouă așezare a lor în fibre.

Se presupune că deformăția elastică a polimerilor fibroși este o consecință a „alungirii” legăturilor interatomice din macromoleculă, a modificării unghiurilor de valență și a alungirii legăturilor intermacromoleculare de hidrogen, Van der Waals. Valoarea alungirii legăturilor intermacromoleculare este de 15-20%.

La tensionări mai mari are loc ruperea treptată a legăturilor izolate intermacromoleculare. Dacă fibra nu se rupe, după înlăturarea forței de tensionare poate avea loc refacerea legăturilor rupte, fapt care contribuie la restabilirea parțială a stării inițiale a fibrei. Acest fenomen explică apariția deformăției elastice.

Elasticitatea încetinită a fost studiată la început pentru cauciuc, iar mai târziu s-a constatat că ea apare și la polimerii liniari.

În cazul polimerilor fibrelor, care au structură cristalină amorfă, acest fenomen nu se desfășoară atât de simplu ca în cauciuc, care în stare normală este un corp amorf. În zonele cristaline, datorită legăturilor intermoleculare, macromoleculele nu sunt capabile să execute mișcări independente. Numai zonele amorfe pot să acumuleze energie cinetică. Din această rezultă că deformăția elastică încetinită a polimerilor fibrelor este cu mult mai mică. Cu toate acestea ea apare și la fibrele textile.

Pe lângă deformățiile elastice reversibile, la majoritatea fibrelor apar și deformății plastice nereversibile. Cauzele acestora din urmă constau în deplasarea macromoleculele și cristalitelor unele față de altele, fără apariția unor tensiuni interne și schimbarea sensibilă a entropiei, fără apariția unei orientări mai mari a materiei.

Prin indici de deformăție ai fibrelor textile se înțeleg acei indici cu ajutorul cărora se apreciază deformăția produsă de anumite forțe în diferite condiții.

Principalii indici de deformăție ai fibrelor textile sunt: deformăția la rupere prin întindere în direcția longitudinală, în stare uscată și în stare umedă; lucrul mecanic de rupere, coeficientul de plenitudine, modulul de elasticitate longitudinală, modulul de elasticitate la torsionare și indicele de elasticitate la deformăție constantă sau încărcare constantă.

Lânurile au rezistență mică. Deformăția la rupere a lânii este de 25-50%(uscat).

Deformăția la rupere în stare umedă crește cu 100% față de deformăția în stare uscată. S-a constatat că în stare umedă deformățiile elastice sunt mai mici, în timp ce deformățiile plastice sunt mari comparativ cu deformățiile în stare uscată, la aceleași solicitări.

Cu cât durata solicitării este mai mare, cu atât deformățiile plastice cresc.

În aceleași condiții de solicitare, lâna fină are deformăția plastică încetinită mai mare în comparație cu lâna groasă.

Deformăția elastică conferă produselor din lâna moliciune și rezistență la uzură. Ea poate fi privită sub trei aspecte: elasticitatea undulațiilor, elasticitatea volumului, elasticitatea la întindere.

Ondulațiile lânii sunt elastice atunci când ele se reconstituie după înlăturarea forței de întindere.

Prin elasticitatea de volum se înțelege capacitatea unei cantități de lâna de a reveni la volumul inițial după îndepărtarea forțelor compresiunii.

Datorită elasticității mari, lâna se situează pe primul loc în ceea ce privește rezistența la încovoierea repetată (îndoire).

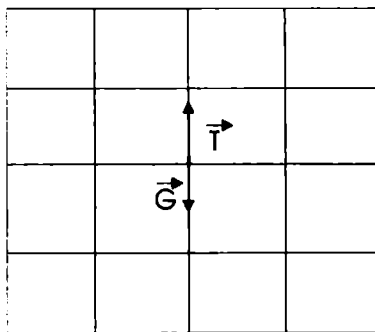
Analizând modul de expunere a covoarelor și scoartelor la Secția de Etnografie a Muzeului Olteniei și urmărind timp de cinci ani modificările din suprafețele plane ale exponatelor, apărute datorită tensiunilor din firele de urzeală provocate de propria lor greutate, considerăm ca metodă de combatere a acestor deformări plastice dublarea pe dos cu un caroiaj de fire prinse de urzeala pieselor într-unul din modurile ce va fi descris mai jos.

Deformățiile enumerate în prima parte a lucrării le exemplificăm prin fotografiile realizate în expoziția de bază a secției (vezi planșa 1).

Etalarea pe verticală în lungul firului de urzeală cu cusătura dublării în același sens

l_1 =lungimea firului de dublură de la un punct de prindere la altul pe verticală.

u_1 =lungimea firului de urzeală de la un punct de prindere a dublurii la altul pe verticală.



Pentru $l_1 = u_1$ rezulta $T_1 = T_{11} + T_{1u}$
 $G_1 = T_1$
 $G_i = m_i g + m_u g = (m_i + m_u) g$

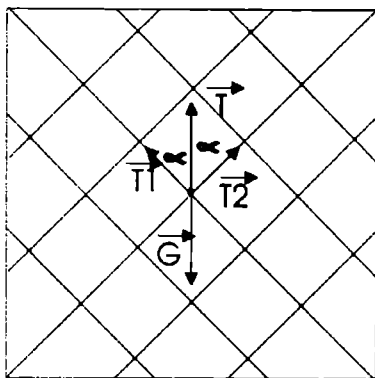
Pentru $l_1 < u_1$ rezultă $T_1 = T_{11}$
 $G_1 = T_{11} = m_1 g$

Generalizând

$$\sum_{i=1}^n T_i = G = Mg = \sum_{i=1}^n m_i g$$

unde M este masa totală a covorului

Etalare pe verticală în lungul firului de urzeală cu cusătura de dublare la un unghi de 45 față de orizontală



$$\vec{G} = \vec{T}$$

$$|G| = |T|$$

$$G = mg = T$$

$$\vec{T} = \vec{T}_1 + \vec{T}_2$$

$$T_1 = T \cos \alpha$$

$$T_2 = T \sin \alpha$$

$$T^2 = T^2 (\cos^2 \alpha + \sin^2 \alpha) + 2T^2 \cos \alpha \sin \alpha \cos 2\alpha$$

$$\cos^2 \alpha + \sin^2 \alpha = 1$$

$$\alpha = 45^\circ; \cos 2\alpha = 0 \Rightarrow T^2 = T^2$$

$$T_1 = mg \cos 45^\circ = 0.7 mg \quad T_2 = mg \sin 45^\circ = 0.7 mg$$

Generalizând

$$\sum_{i=1}^n T_i = m_i g$$

Tensiunea care acționează în firele de dublare în acest sistem de carioaj este mai mică cu 30% față de tensiunea din dublarea cu cusătura în sensul urzelii.

În acest caz de dublare se poate utiliza un fir cu secțiune mai mică, creșterea masei ansamblului covor-dublura fiind neglijabilă, și în același timp se reduc deformările în plan vertical ale covorului, datorită rețelei formate de firele de dublare.

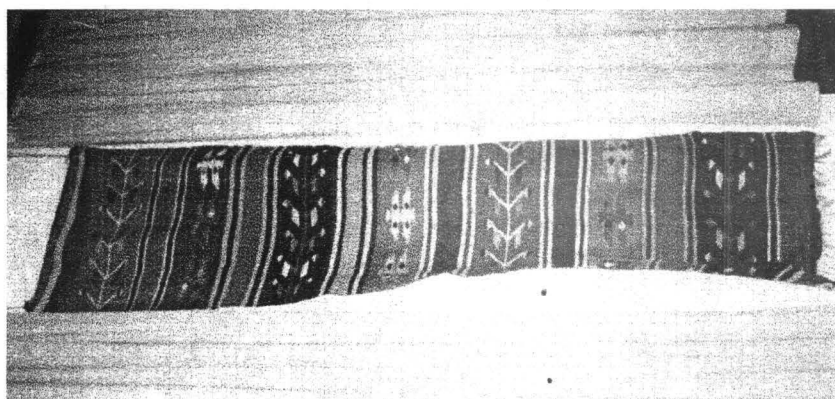
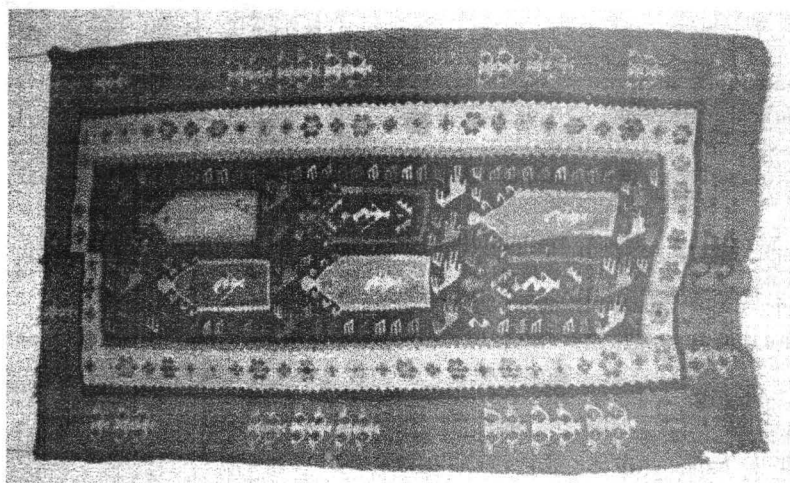
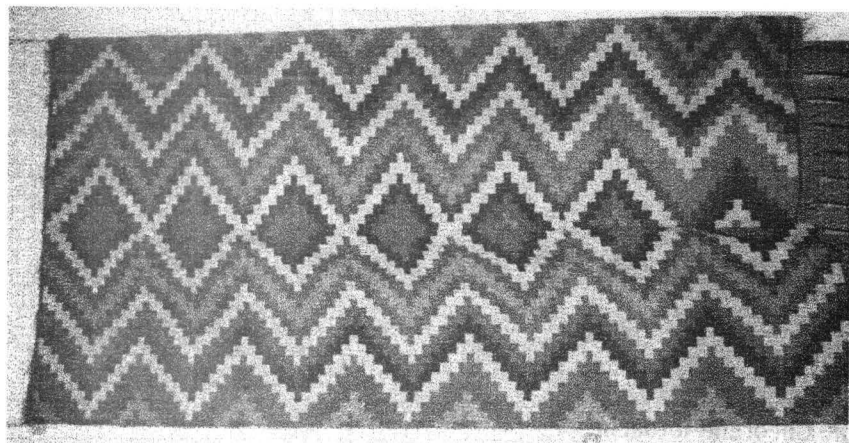
A THEORETICAL AND PRACTICAL STUDY OF DEFORMATIONS VERTICALLY APPEARED IN THE CARPET'S WARP

Most of materials, such as textile fibres, are elastically / plastic materials characterized by the fact that weight produces also irreversible plastic and reversible elastic deformations.

As a method of plastic deformations control that are settled down because of tensions in warp fibres of objects, vertically exposed on the permanent exhibition of Oltenia Museum, we propose a distribution of the objects backside in square sectors. Studying this way of distribution – parallel to warp fibres and under an angle of 45 degrees, we arrived at the conclusion that tension is 30% less in the second modality.

BIBLIOGRAFIE

1. Vlad I., Editura didactică și pedagogică, București, 1974.
2. Drăgușanu V., Ruicea M., Analize fizico-mecanice textile, Editura tehnică, București, 1971.
3. Anatolie Hristev, Vasile Falie, Dumitru Manda, Fizica, Editura didactică și pedagogică, București, 1981.



Planşa 1



Dr. Gheorghe Iordache

16 iulie 1943-22 noiembrie 1999

A trecut în neființă o personalitate marcantă a etnografiei și a științei românești.

Fără el lumea este mai mică și mai săracă.

Viața și opera lui Gheorghe Iordache stau sub semnul rigorii, rigoare pe care și-a impus-o sieși, dar și celor din jurul său. Într-o perioadă, când compromisul era o formă de (supra)viațuire, Gheorghe Iordache, cu orice riscuri, a rămas vertical.

El lasă după sine o operă fundamentală, o operă ce dă sens și finalitate unui travaliu încrâncenat și unei inteligențe raționale și pătrunzătoare.

Gheorghe Iordache trece în lumea celor dreți doar cu trupul și sufletul. Spiritul său riguros rămâne viu încă în miile de pagini docte și în regretul celor care l-au cunoscut, apreciat și iubit, ca luare aminte pentru destinul exemplar al unei vieți.

S-a născut la 16 iulie 1943, în comuna Roșiile, Vâlcea.

A absolvit cu rezultate excepționale Liceul „Alexandru Lahovari” din Râmnicu Vâlcea și Facultatea de Filologie din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca (promoția 1966). Din anul absolvirii devine cercetător științific la actualul Centru de Cercetări Socio-Umane „C.S. Nicolăescu-Plopșor”.

În anul 1977, își susține doctoratul cu teza „Terminologia meseriilor populare în graiurile din Oltenia”, lucrare pe care, ulterior, o publică cu titlul „Mărturie etno-lingvistice despre vechimea meseriilor populare românești”.

Într-o viață curmată prematur, Gheorghe Iordache a conceput și finalizat lucrări de probitate științifică peremptorie.

Cele patru volume „Ocupații tradiționale pe teritoriul României. Studiu etnologic” (apărute în edituri de prestigiu, în anii 1985, 1986, 1996) stau mărturie asupra capacităților profesionale, științifice ale ilustrului etnolog. Lucrarea a fost premiată de Academia Română în anul 1998.

În anul 1994, publică la Editura Dacia volumul de eseuri etnologice „Românul între ideal și compromis” care ne relevă, dincolo de omul de știință, un spirit analitic, o minte lucidă și critică, un împătimit al culturii și, nu în ultimul rând, marea dragoste pentru spiritualitatea tradițională, pentru valorile culturii române.

În lumea celor liniștiți și dreți Gheorghe Iordache va fi împăcat.

Dumnezeu să-l aibă în pază!

Redacția

SUMAR

ETNOGRAFIE, ETNOLOGIE, FOLCLOR

- Ștefan Enache *Viziunea tradițională românească asupra lumii*
Romanian traditional vision of the world / 5
- Viorica Tătulea *Instrumente muzicale tradiționale în Oltenia*
Traditional musical instruments in Oltenia / 32
- Roxana Iordache *Olăritul tradițional românesc. Perspectivă istorică.*
Romanian traditional pottery of Oltenia historical perspective / 61
- Cornel Bălosu *Colindatul în Țara Loviștei*
The carol – singing in the region of Loviștea / 80
- Paul Teodor Pleșa *Recuzita obiceiurilor din ciclul familial și calendaristic*
The custom arsenal of family and the calendar cycle / 100
- Georgeta Nițu *Valențe etnologice ale salciei în Oltenia*
Ethnological valences of the willow tree in Oltenia /105
- Eugen Deca *Vii și livezi în Vâlcea de altădată (sec XIV-XIX)*
Vineyards and orchards from
the old region of Vâlcea (XIV-XIX centuries) / 108
- Ioana Ene *Icoanele de la Grămești*
Icons from Grămești / 110
- Sabina Ispas *Some considerations on the ethical issues in folkloristic today /114*
- Nicolae Panea *Pentru o etnologie a urbanului*
For an urban ethnology / 121
- Aaron Tate *Oral poetics and oral epic research in context / 127*
- Mihai Fifor *The formation of identities in-between the „two Europes”: a romanian case /136*
- Alexandru Ofrim *Mentalități și atitudini religioase ale sașilor și maghiarilor față de preoții români transilvăneni (secolele XVIII-XIX)*
Religious outlooks and attitudes of Magyars and Saxons towards Romanian priests living in Transylvania (the XVIIth – the XIXth centuries) /141
- **** *Recomandări UNESCO pentru ocrotirea cuturii tradiționale și a folclorului*
UNESCO recommendations for protection of traditional culture and folklore / 146

CONSERVARE, RESTAURARE

- Siminică Băluș,
Oana Șerban,
Constantin Șerban • *Adsorbția – fenomen complex în tratamentele chimice curative la bunurile culturale din lemn*
The adsorbtion – complex phenomenon in chemical treatments of wooden cultural materials / 150
- Oana Șerban,
Constantin Șerban *Smectic layering at the free surface of isotropic liquid crystals in the pre-smectic temperature region characterized by ellipsometry /154*
- Irinela Firan,
Alina Gă rău *Fenomene fizico-chimice ce apar în timpul curățirilor chimice ale fibrelor de lână.*
Chemical-phisic phenomena appeared in the same time with chemical cleaning of wool fibres / 158
- Irinela Firan,
Alina Gă rău,
Oana Șerban *Studiul teoretic și practic al deformațiilor ce apar în urzeala scoarțelor expuse pe verticală. Metode practice de combatere a acestor deformații.*
Theoretical and practical study of deformations appeared in vertical carpets warp /161

Redactor: Cornel Bălosu
Tehnoredactare computerizată: AdiSAN

Bun de tipar: noiembrie 1999; Apărut: decembrie 1999
Format: 8/61 x 86; Coli de tipar: 20,5; Comanda nr. 27/1999

Pregătire pentru offset: Editura Aius Craiova
Tipărit la Imprimeria Karma & Petrescu și ROM TPT
Tel: 051-196136; 152025

ISBN 973-9251-58-7